CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

671

mayo 2006

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hipanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs. 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
Subscripciones: 91 5838396
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Solana e Hijos, A.G., S.A.
San Alfonso 26, (La Fortuna) - Leganés Madrid

Depósito Legal: M.3875/1958 - ISSN: 0011-250 X-NIPO: 502-06-003-9

Catálogo general de publicaciones oficiales
http://publicaciones.administracion.es

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA Bibliography
y en Internet: www.aeci.es

671 ÍNDICE

DOSSIER
Modernas y vanguardistas (1900-1939)

PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

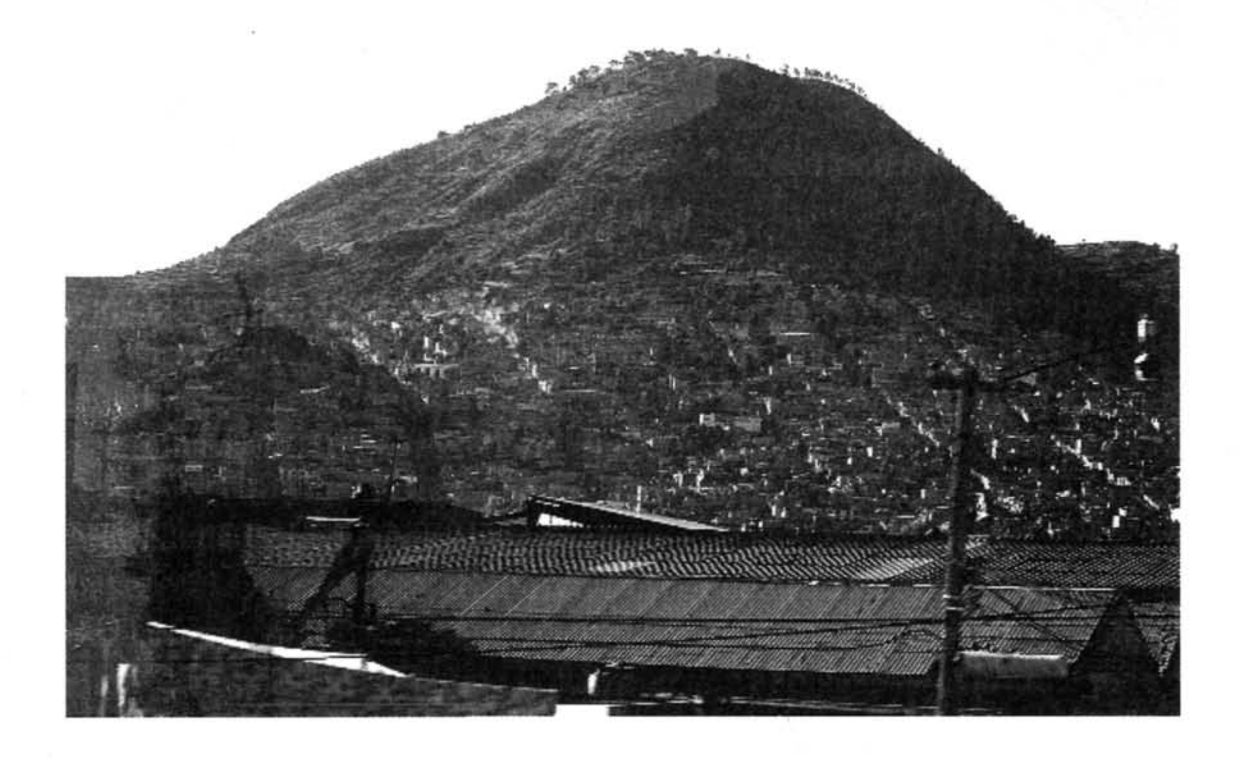
Las fotografías del presente número son obra de Sebastián Freire

DOSSIER
Modernas y vanguardistas 1900-1939

Coordinadora:
Neus Samblancat Miranda

Dípticos mexicanos
Pirámide del sol (Teotihuacan)/ Estado de México





Los derechos de la mujer moderna

Neus Samblancat Miranda

«Yo sabía que el tiempo justificaría todas mis tesis».
Mi pecado mortal. El voto femenino y yo.
Clara Campoamor

«Y como el viento en un campo de trigo, se extendió la onda sonora: "Se ha ido, se acaba de ir, ahora, en este momento"... Y en este momento, todas las cabezas se alzaron hacia arriba, hacia el Ministerio de la Gobernación; se abrió el balcón, apareció un hombre, un hombre solo, alto, vestido de oscuro traje ciudadano; sobrio, dueño de sí, izó la bandera de la República que traía en sus brazos y se adelantó un instante para decir unas pocas palabras, una sola frase que apenas rozó el aire, y levantando los brazos con el mismo gesto sobrio, en una voz más sonora, como se cantan las verdades, gritó: "¡Viva La República!"[1]. Y como una sola voz –continúa María Zambrano– de mil registros subió hacia las nubes el grito unánime: "¡Viva la República!." Como la autora de *Delirio y destino*, muchos hombres y mujeres saludaron alborozados ese martes 14 de abril la llegada de la República. Como ella vivieron cinco años después una cruenta guerra civil, como ella muchos se exiliaron[2].

Estas páginas quieren dar cuenta de un momento singularmente estelar de la cultura española del siglo XX, el que corresponde a ese grupo de mujeres que comienza a despuntar antes de los años veinte y que desde María Lejárraga, con todas las contradicciones que encierra su firma –Gregorio Martínez Sierra– hasta la poeta y atleta Ana María Martínez Sagi, son las primeras mujeres intelectuales modernas. Su

[1] *María Zambrano,* Delirio y destino. Los veinte años de una española, *Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 1998, p. 245.*

[2] *«Comenzó por toda España la caza del hereje, del masón, del comunista, del soldado republicano, del que no estaba casado por la iglesia, del que leía libros prohibidos, del que expresaba su descontento hasta por escrito... ¿Cómo fiarse de esta gente que ha combatido a Dios?.» María Teresa León,* Memoria de la melancolía *(Ed. G. Torres Nebrera), Madrid, Castalia, 1998, pp. 389-390. Citado por Mª C. Riddel, «Última etapa del exilio de Mª Teresa León: la escritura reparadora»,* Donaire, *nº 14, junio 2000, p. 41.*

entrada en los diversos ámbitos de la esfera pública, a través de su actuación o del uso de su palabra crítica, oral o escrita, les otorga el calificativo de intelectuales[3]; la reivindicación de sus derechos, su modernidad[4]. Bajo el epígrafe «La mujer moderna» la escritora Gregorio Martínez Sierra publica asiduamente unos artículos en la revista ilustrada *Blanco y Negro* de enero de 1915 a octubre de 1916, artículos que supondrán «de una manera sostenida un encuentro con el feminismo»[5]. No fue la única[6]. Martínez Sierra formaba parte de las novelistas de 1898, aquellas que comienzan a publicar entre 1898 y el final de la Gran Guerra, y que, en palabras de A. Hurtado, «empezaron por reinventarse una historia propia al vivir al margen de los esquemas preestablecidos acerca de las mujeres»[7]. Siguiendo a Hurtado, «se inventaron a la mujer *moderna*»[8]. Entre ellas, Carmen de Burgos, Concha Espina, Isabel [Oyárzabal] de Palencia, María Goyri, Blanca de los Ríos y entre las de menor edad, María de Maeztu, nacida un año después que Manuel Azaña, y Carmen Baroja, nacida el mismo año que Ortega y Gasset[9]. A ellas se sumaron entre 1918 y 1936 las escritoras más jóvenes, «se adscribieron a lo *nuevo*, participaron en movimientos de vanguardia y no empezaron a publicar sino después de la Primera Guerra Mundial; algunas de ellas han continuado haciéndolo hasta nuestros días. Integraron la generación que conquistó el voto femenino. Muchas militaron en partidos políticos y, luego, formaron parte del largo exilio español al igual que las anteriores[10]. A este

[3] *A propósito de este tema véase Josebe Martínez,* Las intelectuales de la Segunda República al exilio, Victoria Kent, Margarita Nelken, Isabel O. de Palencia, *Madrid, Ayuntamiento de Alcalá de Henares–Centro Asesor de la Mujer, 2002.*

[4] *Tratado por Sh. Mangini en* Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia. *Barcelona, Península, 2001.*

[5] *Alda Blanco,* A las Mujeres: Ensayos Feministas de María Martínez Sierra, *Logroño, Gobierno de la Rioja, Instituto de estudios Riojanos, 2003, p. 14.*

[6] *El uso del adjetivo* moderna, *aplicado a la mujer, empieza a difundirse en la prensa, en ensayos o conferencias; cada vez más extendido, refleja un cambio de época. Margarita Nelken lo utiliza en su ensayo* La condición social de la mujer en España, *Barcelona, Minerva, 1919, C. de Burgos en* La mujer moderna y sus derechos, *Valencia, Sempere, 1927, C.Campoamor en* El derecho de la mujer, *Madrid, Librería Beltrán, 1936, además de la obra de la propia Lejárraga,* La mujer moderna, *Madrid, Estrella, 1920, entre otras publicaciones.*

[7] *A. Hurtado, «Biografía de una generación: las escritoras del noventa y ocho,» en* Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) V. La Literatura escrita por mujer (Del siglo XIX la actualidad), *Iris M. Zavala (coord.), Barcelona, Anthropos, 1998, p. 141.*

[8] Ibídem., *p. 139.*

[9] *Por su fecha de nacimiento ambas formarían parte de la generación del 14, aunque A. Hurtado las incluye dentro de este primer grupo. Más adelante matizamos este aspecto.*

[10] *A. Hurtado,* Op. Cit., *p. 143. De este grupo, Hurtado cita a «escritoras e intelectuales como Margarita Nelken, Carmen Eva Nelken, María Teresa León, Sara Insúa, Elisabeth Mulder, Zenobia Camprubí, Federica Montseny, Victoria Kent, Rosa Chacel y otras».*

grupo pertenecen Margarita Nelken y su hermana *Magda Donato*, Zenobia Camprubí, Rosa Chacel, Concha Méndez, Ernestina de Champourcin, María Teresa León, Mercedes Pinto, Luisa Carnés, Rosa Arciniega[11], Silvia Mistral, Constancia de la Mora, María Dolores Pérez Enciso, Carmen Conde, o Ana María Martínez Sagi, entre otras[12]. En el campo del periodismo y la traducción destaca María Luz Morales cuya colaboración «entrañable» con *Víctor Català* presenta A. Hurtado en este monográfico. También sobresalen la inquieta Josefina Carabias, la activista cultural Irene Falcón[13], o la interlocutora de Campoamor durante su exilio bonaerense, la excelente traductora y periodista santanderina, Consuelo Berges[14]. También Champourcin fue una eximia traductora[15]. Pero no únicamente en las letras destacó la mujer, esa suerte «excepcionalmente

[11] *Como representante junto a Luisa Carnés de esa mirada social del 27, siguiendo la línea de Laurent Boetsch en su obra* José Díaz Fernández y la otra generación del 27, *Madrid, Pliegos, 1985. Rosa Arciniega, de origen peruano, es mencionada por María Francisca Vilches de Frutos en «El compromiso en la literatura: la narrativa en los escritores de la generación del Nuevo Romanticismo (1926-1936)»,* Anales de Literatura Española Contemporánea, *nº 7, I,1982 y recogida por Fulgencio Castañar en* El compromiso en la novela de la II República, *Madrid, Siglo XXI, 1992. También Domingo Ródenas las cita a ambas, entre otros autores, como cultivadoras «de una narrativa más o menos crítica con la España republicana», en su artículo «Entre el hombre y la muchedumbre: la narrativa de los años 30»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *647, mayo, 2004, p. 27.*

[12] *Como la intelectual Elizabeth Mulder, la escritora Carlota O'Neill o la poeta vanguardista Lucía Sánchez Saornil (citada por Mangini en* Op. Cit., *p. 179) fundadora en 1936 junto a Amparo Poch y Gascón y Mercedes Comaposada de la organización feminista anarquista,* Mujeres Libres. *No se nos escapa de la nómina anteriormente señalada la diversa intensidad literaria entre las escritoras vanguardistas Rosa Chacel, Concha Méndez, Ernestina de Champourcin o María Teresa León y Constancia de la Mora, por ejemplo, autora de una autobiografía memorable,* Doble esplendor *(Madrid, Gadir, 2004), primera edición publicada en inglés en Nueva York en 1939, y coautora junto a la escritora alemana Anna Seghers de un folleto comprometido políticamente contra el fascismo,* The Story of the Joint Antifascist Refugees Committee, *Nueva York, 1944. Luisa Carnés, ya en su exilio mexicano, es autora de una «obra paradigmática,» en palabras de A. Plaza,* El eslabón perdido, *(Ed. A. Plaza), Sevilla, Renacimiento, Biblioteca del Exilio, 2002, p. 69. Tesis doctoral en curso a cargo de Iliana Olmedo Muñoz (Universitat Autònoma de Barcelona). Los poemas de Martínez Sagi merecieron el elogio de A. Machado, en su momento. Si citamos conjuntamente a todas estas escritoras, cuyas edades también difieren, acercándolas a algunas, más a la generación del 14, como M. Pinto, por ejemplo, o Zenobia Camprubí, y otras, propiamente a la del 27, es por encarnar a la mujer* nueva *a aquella que se aleja o rompe, según los casos, con el estereotipo social al uso.*

[13] *Vertebradora intelectual de los discursos y de los libros de Pasionaria, según recoge Mangini en* Op. Cit., *p. 198-199) citando a M. Vázquez Montalbán,* Pasionaria y los siete enanitos, *Barcelona, Planeta,1995, p. 66-67.*

[14] *Afiliada a la masonería, logia Amor de Madrid. Aunque en el* Boletín Oficial del Supremo Consejo del Grado 33, *diciembre de 1932, nº 402, p. 6 se la adscribe, junto con C. Campoamor y otras oradoras, a la logia femenina «Reivindicación».*

[15] *Palabras de José Ángel Ascunce en su «Prólogo» a Ernestina de Champourcin,* Poesía a través del tiempo, *XI (Citado por Sh Mngini,* op. cit., *p. 166).*

favorable»[16] que Campoamor atribuye a las mujeres de su generación[17], y a sus coetáneas, por la posibilidad que tienen de luchar por su «propio mejoramiento»[18], fue oída por muchas mujeres que, a pesar de ser minoría, destacaron –¡y de qué manera!– «en igual medida y aptitud que el varón»[19], en diversos ámbitos culturales, sociales y políticos. Sin ánimo de convertir este panorama en un centón, no podemos dejar de subrayar la presencia de filósofas de la talla de María Zambrano, pintoras vanguardistas como Remedios Varo[20], Ángeles Santos o Maruja Mallo, «la gran tapada de la Historia del arte de nuestro tiempo»,como nos recuerda J.M. Bonet, citando a Ferris, en su artículo. Tampoco podemos eludir a actrices de teatro como la gran Margarita Xirgu, o la menos conocida María del Carmen García Lasgoity, actriz de «La Barraca» lorquiana; no pueden faltar en este panorama ilustradoras como Manuela Ballester[21], musicólogas como Matilde de la Torre[22], destacadas parlamentarias como Clara Campoamor y Victoria Kent, o las mencionadas Nelken y María Lejárraga[23], ni olvidar a abogadas como Matilde Cantos, Matilde Huici o la citada Matilde de la Torre, de oratoria serena y convincente[24]. No podemos silenciar a concertistas como Diana Pey, juristas como Aurora Arnáiz, doctoras como Amparo

[16] *Clara Campoamor,* El derecho de la mujer, *Madrid, Librería Beltrán, 1936, p. 7 (Reed. Bilbao, Asociación Pro Defensa de la Mujer Clara Campoamor, prólogo de Anna Balletbó), 1991.*

[17] *Las del 14, generacionalmente, coetáneas de las de más edad, las mujeres del 98, y las más jóvenes, las del 27.*

[18] El derecho de la mujer, Op. Cit., *p. 8.*

[19] Ibídem, *p.149.*

[20] *También Delhy Tejero (seudónimo de Adela Tejero) amiga de Remedios Varo y Oscar Domínguez fue una pintora que participó en la exposición surrealista que organizó A. Breton en febrero de 1938 y cultivó posteriormente el arte abstracto, sin dejar de ser una investigadora en diversas corrientes, Fuente, Julia Luzán, «La pintora errante», en* El País Semanal, *nº 1521, 20 noviembre, 2005, pp. 37-40.*

[21] *Colaboradora, entre otras múltiples actividades, junto a Josep Renau «en la organización del Pabellón Español de la Exposición internacional de París (1937)» A. Rodrigo,* Mujer y exilio, 1939 *(Prólogo de M. Vázquez Montalbán) Madrid, Compañía Literaria,1999, p. 387.*

[22] *A. Rodrigo escribe sobre ella una «postal» en* Mujer y exilio, 1939 *(Prólogo de M. Vázquez Montalbán),* Op. Cit., *pp. 381-382.*

[23] *En la* Introducción *a la biografía de A. Rodrigo sobre Lejárraga (*María Lejárraga, una mujer en la sombra, *Madrid, Vosa,1994, reed. Barcelona, Flor del Viento, 2005) el diputado José Prat cuenta su sorpresa al oír el verdadero apellido –Lejárraga– de su compañera de escaño* María Martínez Sierra, *pronunciado por el Presidente de las Cortes, Santiago Alba en 1933.*

[24] *María Lejárraga le dedica unas estupendas páginas, ensalzando dicha cualidad «musical» en* Una mujer por los caminos de España *(Ed, Alda Blanco), Madrid, Castalia, Instituto de la Mujer, 1989, pp. 219-221.*

Poch y Gascón[25] o mujeres de valor de acero como Matilde Landa, formada en el marco de la Institución Libre de Enseñanza, autora de unas cartas estremecedoras, escritas en la prisión de mujeres de Palma de Mallorca[26], además de líderes políticos emblemáticos de ascendencia popular o culta como Dolores Ibárruri o Federica Montseny.

En esa «encrucijada de todos los caminos» que supone 1930, en palabras de Santos Juliá[27], la llegada de la II República favorecerá la apertura de la espita intelectual. En un artículo de título memorable[28], «La República es de los intelectuales», publicado en *Crisol* el 4 de junio de 1931, defendió Azorín que la República había germinado gracias a los intelectuales: «Vosotros habéis sido los parteros de la República», decía a quienes ocuparon en abril de 1931 el poder, «pero permitidnos que os digamos que quienes la han engendrado hemos sido nosotros». Nosotros, insistía, «unos humildes y otros ilustres, los que a lo largo de treinta años hemos hecho poco a poco, con trabajo, con perseverancia, que el cambio de la sensibilidad nacional se efectúe»[29]. Y ese cambio de sensibilidad no únicamente favoreció a las mujeres sino que también fue protagonizado por ellas. La antorcha simbólica de la emancipación la había encendido Carmen de Burgos quien, como recuerda Blanca Bravo en su artículo, «empezó a romper moldes por escrito», desde las páginas del *Diario Universal*, un año después de ese *annus mirabilis* de la literatura española que supone la fecha de 1902. No está de más recordar que ese año nacen Cernuda, Alberti, Sender y la transgresora Maruja Mallo.

Al hilo de su trayectoria, jalonada por la aparición de *El divorcio en España* en 1904 o *Mis viajes por Europa*, comenzados a escribir en 1914, C. de Burgos publica en la editorial Sempere de Valencia, en 1927, una obra de capital importancia titulada *La mujer moderna y sus derechos*. Aproximadamente ocho años antes, en 1919[30], la políglota[31]

[25] *A. Rodrigo,* Amparo Poch y Gascón. Textos de una médico libertaria, *Zaragoza, Diputación de Zaragoza, Alcaraván Ediciones, 2002.*

[26] *David Ginard y Ferón,* Matilde Landa. De la Institución libre de Enseñanza a las prisiones franquistas, *Barcelona, Flor del Viento Ediciones, 2005.*

[27] Historias de las dos Españas, *Madrid, Taurus, 2004, p. 208.*

[28] *Que recuerda Santos Juliá en* Op. Cit., *p. 209.*

[29] *Azorín , «La República es de los intelectuales»,* Crisol, *4 de junio de 1931. Citado por Santos Juliá,* Op. Cit., *Madrid, Taurus, 2004, p. 209.*

[30] *Fecha que anota Paul Preston en interrogante en su ensayo* Palomas de guerra. Cinco mujeres marcadas por el enfrentamiento bélico, *Barcelona, Plaza y Janés Editores, 2001, p. 458.*

[31] *Paul Preston,* Op. Cit., *p. 264.*

Margarita Nelken, que había sido enviada a los 13 años de edad a estudiar pintura a París con María Blanchard, otra mujer moderna, y con Eduardo Chicharro[32], había publicado en la barcelonesa editorial Minerva *La condición social de la mujer en España. Su estado actual: su posible desarrollo*[33] y en junio de 1936 Clara Campoamor, como si intuyera la hecatombe civil, recoge tres de sus conferencias, impartidas en los años 20, en un ensayo titulado *El derecho de la mujer*[34]. Los tres textos son fundamentales para el análisis de ese cambio de sensibilidad reflejado en la preocupación por los derechos de la mujer. A las tres autoras las equipara su cultura –preclara en el caso de Nelken– profesionalización, independencia económica y compromiso político, además de su pertenencia a la masonería[35], llegando incluso *Colombine* a ser Gran Maestra. Las tres reivindican en sus obras la igualdad civil y jurídica de la mujer y su palabra irradia una inquebrantable fe en sí mismas –tal vez más, que ninguna, Campoamor– y una enorme capacidad de lucha, rasgo identificador de las tres. Todo ello las aleja del estereotipo coetáneo, apocado, sumiso e ignorante y las convierte en imagen de la mujer nueva, de la mujer moderna.

Los tres ensayos abordan el «problema capital de nuestro tiempo: la mujer en la sociedad moderna y la evolución de las relaciones entre los sexos», tal como anuncia el epígrafe de la colección «Obras maestras de la literatura mundial» en que aparece el ensayo de *Colombine*. En

[32] Ibídem, *p. 265.*

[33] *Biblioteca de Cultura Moderna y Contemporánea. Entre las obras publicadas se citan:* Sociedad y Soledad *por R. Waldo Emerson (Agotada),* Aspectos Económicos de la Gran Guerra *por Federico Rahola (Ex diputado y Ex senador), ambas al precio de 3 pesetas y* Orígenes del conocimiento *por R. Turró. Director del Laboratorio Microbiológico Municipal de Barcelona (Agotada), al precio de 4 pesetas.*

[34] *No únicamente publica en 1936 esta obra, sino también* Mi pecado mortal. El voto femenino y yo, *fechado en mayo de 1936, publicado, al igual que* El derecho de la mujer, *por Librería Beltrán, Madrid, 1936.*

[35] *No existe ambigüedad historiográfica, respecto a su pertenencia, en el caso de C. de Burgos (fundadora de la logia de adopción* Amor*).El perfil masónico de M. Nelken, adscrita a la logia* Lealtad *nº 6 de Barcelona en los años 20, queda más difuso, desde un punto de vista documental, aunque ya en su exilio, M.Nelken fue convocada en 1941 para comparecer ante el Tribunal Especial de Represión de la Francmasonería y del Comunismo, acusada de «delito de francmasonería y de comunismo», según pruebas presentadas. (P Preston,* Op. Cit., *p. 328). La adscripción a la masonería de C. Campoamor, afiliada a la logia* Reivindicación, *está mucho más documentada. Véase C. Campoamor,* La revolución española vista por una republicana *(Ed. N. Samblancat Miranda), Bellaterra (Barcelona), Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2002, pp. 49-53. En prensa un ensayo sobre el tema de Mª José Lacalzada,* Mujeres en masonería. Antecedentes históricos entre las luces y las sombras (1868-1938).

la misma colección la obra de la doctora Gina Lombroso titulada *El alma de la mujer*, «breviario de la hora presente» y el anuncio de su segunda parte, *La mujer frente a la vida*, «estudio acabadísimo de un tema que a todos interesa, con sus derivaciones prácticas en la vida cuotidiana». No hay duda el tema era candente; estaba presente en publicaciones, conferencias, clubes y tertulias; se hablaba de él, flotaba en el ambiente y caminaba con la moda. Piénsese si no en lo insólito de la fundación en 1926, en Madrid, de un club sólo para mujeres, a imitación de los clubes ingleses, el *Lyceum Club*, de las nuevas secciones que los periódicos dedicaban a la mujer, de las conferencias impartidas en las Casas del Pueblo o en instituciones culturales, privativas hasta entonces del género masculino, el Ateneo, por ejemplo o la Academia de Jurisprudencia, de las famosas tertulias –los miércoles de *Colombine*– de la propia C. de Burgos en su casa, o de las portadas de algunas revistas como *Blanco y Negro*, *Nuevo Mundo* o *Estampa* en las que aparece ese arquetipo de mujer, flaco, de caderas escurridas y cejas arqueadas, «porque la mujer en esta época vertiginosa de trabajo y deportes, necesita ser ágil y ligera», dirá la compañera de Gómez de la Serna[36].

Tanto el ensayo de *Colombine* como el de Nelken dan cuenta de cómo la Gran Guerra señala un punto y aparte en la obtención de los derechos de la mujer: « no puede dudarse que la Gran Guerra [...] –dirá *Colombine*– da comienzo a un nuevo periodo histórico y remueve hondamente principios y costumbres»[37] para calificarla más adelante de «poderoso revulsivo de la conciencia»[38]. «En efecto –dirá Nelken– la gran guerra al enseñar a *todas* las mujeres de las naciones beligerantes a *hacer algo*, al ponerlas en la obligación moral de trabajar, [...] las ha acostumbrado a participar en la vida social de su país, de un modo que antes ni siquiera sospechaban»[39]. Idea que *Colombine* apostilla: «la mujer sustituyó al hombre en todos los trabajos. Por lo menos, dieron fin con el ejemplo a la discusión de si eran útiles o no para desempeñarlos»[40]. Adquirida su mayoría de edad, a partir de aquel momento, las tres autoras van a señalar, en sus respectivos estudios, los elementos sociales, jurídicos y morales necesarios para el desarrollo de la nueva mujer.

[36] *C. de Burgos,* La mujer moderna y sus derechos, Op. Cit., *p. 255.*
[37] Ibídem, *p. 7.*
[38] Ídem, *p. 115.*
[39] *M. Nelken,* La condición social de la mujer en España, Op. Cit., *p. 235.*
[40] *C. de Burgos,* La mujer moderna y sus derechos, Op. Cit., *p. 115.*

Los tres textos presentan una mirada europea sobre los temas tratados y hasta cierto punto global y globalizadora; la legislación española se compara con la de los países europeos socialmente más avanzados –Francia, Inglaterra, Alemania, «los países del Norte»– y en el caso de *Colombine* a esta mirada globalizadora, que se extiende con admiración hasta Nueva Zelanda[41], se une una mirada histórica, ampliamente documentada, ya que aborda los problemas tratados desde sus mismos orígenes. Los tres ensayos utilizan la cursiva para resaltar los conceptos más relevantes o establecer un guiño de complicidad con el lector al destacar la ironía que encierran algunos términos. Estamos ante discursos que intentan aleccionar, aportar ideas, reflejar nuevas realidades, combatir prejuicios y sugerir nuevas formas de actuación; en suma los tres propician la reflexión y la lucha e intentan transmitir a sus lectoras un rasgo común de sus autoras: la confianza en sí mismas, ese «nuevo espíritu femenino, que, a decir verdad, no se valora aún a sí mismo, no alcanza a medir de cuánto es capaz», en palabras de C. Campoamor[42]. Destaca en los tres su carácter didáctico, estilo expositivo y directo y diáfana claridad de ideas y en el de la autora de *El voto femenino y yo* son frecuentes, además, las exclamaciones e interrogaciones retóricas como si de una alocución parlamentaria se tratara. En fecundo *triálogo* también los tres abordan básicamente los mismos temas. En primer lugar, el logro del derecho de ciudadanía, obtenido ya en otros muchos países, o lo que es lo mismo el paso, no por más claro menos difícil, de mujer a mujer ciudadana[43], es decir de mujer que toma parte «en la organización de la sociedad, de la sociedad que ha de ser, indistintamente, sociedad para los dos sexos» y que por lo tanto participa «conscientemente, lo mismo que los hombres, en

[41] *La autora habla con admiración de la dignidad de la mujer, temprana concesión del voto y supresión de la trata de blancas. «En las dos islas de Nueva Zelanda tienen el voto las mujeres desde 1893. En Australia se les concedió el derecho de ser electoras ese mismo año y el de ser elegibles en 1908. En 1893 hubo ya una mujer gobernador de provincia [...]Miss Gertrudis Buske ha escrito que en Australia y Nueva Zelanda se ignora la trata de blancas»,* La mujer moderna y sus derechos, Op. Cit., *pp. 315-318.*

[42] El derecho de la mujer, Op Cit., *p. 122. Idea destacada por C. Campoamor en numerosas ocasiones como por ejemplo en el prólogo a la obra de Maria Cambrils,* Feminismo Socialista *(Valencia, Tipografía «Las Artes», 1925) en donde dice a propósito de Mª Cambrils: «Cree en la mujer porque cree en sí misma, sin cuya fe será siempre imposible hallar la fuerza interior que sostenga al sexo en el combate diario contra veinte siglos de menosprecio», p. XI. También en* El derecho de la mujer, Op. Cit., *p. 70, C. Campoamor dirá: «Nunca hemos podido comprender cómo los hombres creen tan fácilmente que lo son todo, y cómo las mujeres aceptan tan fácilmente que no son nada».*

[43] *M. Nelken,* La condición social de la mujer en España, Op. Cit., *pp. 7-8.*

la creación de leyes, que lo mismo que ellos habrán de acatar»[44]. De ahí que los tres reclamen para la mujer «un justo reconocimiento de su personalidad jurídica, pues sin esto la independencia económica, único ideal en el fondo del feminismo español [...] –dirá Nelken– no puede existir»[45]. Todo ello desemboca en un aspecto señalado enfáticamente por las tres autoras «la dignidad –nueva para la mujer– del ser que se basta a sí mismo»[46]. En ese camino hacia la emancipación, hacia el logro del propio sustento, la mujer habrá de afrontar un número considerable de prejuicios y de reglas de conducta arbitrarias e impuestas que incluso pueden llegar a tomar apariencia de segunda naturaleza[47] y, en consecuencia, el primer obstáculo de su liberación va a ser ella misma. «Acostumbradas a la esclavitud, se asustaban de la libertad –dirá Colombine– [...] Se repetía el fenómeno que se verificó al libertar a los esclavos y a los siervos; se oponían a su emancipación»[48]. De ahí que las tres reclamen mayor libertad moral y social, educación y trabajo, factor clave de la independencia económica, del «derecho a la actuación»[49], –dirá Campoamor–. «La libertad racional y sentimental de un individuo sin independencia económica no puede jamás afirmarse»[50], corroborará más adelante.

Literariamente, este derecho y deseo de emancipación, no siempre logrado, quedó anotado en algunas de las memorias de las escritoras de estos años, tanto de las que hemos incluido en el grupo de autoras modernas como en el de las vanguardistas Así, Carmen Baroja en sus *Recuerdos de una mujer de la generación del 98*[51] transmite esa rabia callada contra sí misma, su familia y el ambiente que la rodea por su sujeción familiar, falta de conocimientos y escasa independencia, carencias que le impidieron desarrollar su labor profesional como orfebre, a pesar de haber sido premiada en dos certámenes. También explican otra rabia callada, aunque ésta resuelta de manera activa, la de María Lejárraga por la indiferencia de su familia ante su primer libro publicado –y ante su apellido estampado en él– contada en su elusiva biografía *Gregorio y yo. Medio siglo de colabo-*

[44] Ibídem., *p. 8.*
[45] Ídem., *p. 14.*
[46] Ídem., *p. 15.*
[47] Ídem., *p. 21.*
[48] *C. de Burgos,* La mujer moderna y sus derechos, Op. Cit., *p.13.*
[49] *C. Campoamor,* El derecho de la mujer, Op. Cit., *p. 26.*
[50] Ibídem., *p. 46.*
[51] *C. Baroja y Nessi,* Recuerdos de una mujer de la generación del 98 *(Ed. de A. Hurtado), Barcelona, Tusquets, 1998.*

ración[52]. Aunque más joven que sus predecesoras, de igual modo la poeta Concha Méndez relata en sus *Memorias habladas*[53] la respuesta que recibió de parte de un amigo de la familia: «las niñas no son nada» a la pregunta formulada a sus hermanos –no a ella, claro está– sobre qué querían ser de mayores. A tenor de esta negativa –las niñas no son nada–, saldada ampliamente por Méndez al contestar: «yo voy a ser capitán de barco»[54], Campoamor aduce en 1923: «Nunca como hoy puede decirse que el espíritu femenino, el espíritu moderno de la mujer, ha surgido más que de la nada, porque se ha fortalecido en la negación, y contra la dolorosa destrucción teórica se ha afirmado»[55].

Es interesante observar cómo de los tres ensayos el de M. Nelken es el que repite con más frecuencia que «el feminismo –y matiza: español– no ha conocido la lucha ideal, la guerra "por la idea", a diferencia del feminismo de otros países europeos[56]; «nacido por imperio de una cuestión económica «–dirá la autora–[57] obedece a esa necesidad de la mujer de «ganarse la vida»[58]. Nelken destaca el feminismo de la mujer obrera[59] –sobre todo en su actitud ante el trabajo– superior al de la mujer de clase media, lastrada por su falta de «emancipación moral, penosísima las más de la veces»[60] o el de la mujer de clase alta a quien el feminismo le trae

[52] *Mª. Martínez Sierra,* Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración *(Ed. A. Blanco), Valencia, Pre-Textos, 2000.*

[53] *C. Méndez,* Memorias habladas, memorias armadas *(Ed. Paloma Ulacia Altolaguirre, Presentación de Mª Zambrano), Madrid, Mondadori, 1990.*

[54] Ibídem., *p. 26.*

[55] *C. Campoamor,* El derecho de la mujer, Op. Cit., *p. 119. También Oyarzábal señala en sus memorias,* I must have liberty *(New York-Toronto, Longmans, Green and CO.,1940) la sorpresa de su padre cuando le comunicó que deseaba trabajar: «Creo que me debo ganar la vida» escribe Oyarzábal,* Op. Cit., *p. 64.*

[56] *Que tiene* carácter universal, La condición social de la mujer en España, Op. Cit., *p. 13 (nº 1) «Como más lejos se verá, el verdadero feminismo, el feminismo que pudiera decirse de* carácter universal, *existe apenas en España, a pesar de los movimientos colocados bajo su bandera».*

[57] Ibídem., *p. 15 «Y nuestra lucha feminista es, ante todo, una cuestión económica de una terrible precisión; por eso permanece tan lejana, tan incomprensible, para las mujeres que* saben *que nunca esta cuestión les preocupara».*

[58] Idem., *p. 14.*

[59] *Igual C. Campoamor en* El derecho de la mujer, Op. Cit., *p.42. «En las clases proletarias la mujer tiene una actividad superior a la de las demás mujeres, porque no se limita al trabajo de la casa, sino que ejerce un oficio».*

[60] *M. Nelken,* La condición social de la mujer en España, Op. Cit., *p.15. Ese desprecio de la mujer burguesa por parte de Nelken. lo señala C. Baroja en sus* Recuerdos. Op. Cit., *p. 105, a propósito de su asistencia a una conferencia dada por M.Nelken en la Casa del Pueblo de Madrid, recogida en* La condición social..., *p. 98. Anota C.Baroja cómo M. Nelken «se lanzó contra las* burguesas *amas de casa y las puso tibias. Se veía todo el rencor que tenía dentro por la mujer española de clase media».*

sin cuidado, ya que sabe que puede vivir de sus rentas. Este aspecto se matiza en el ensayo de *Colombine* que suma a la causa económica el factor de liberación de la mujer que late en él: «representa la aspiración a la libertad de la mujer oprimida y vejada»[61], para definir el término, de manera más amplia, diciendo que designa «la causa de la liberación femenina»[62]. Campoamor suma a esta causa la funesta manía de pensar que vibra en toda "feminista"»[63] llegando incluso a hacer extensivo el rasgo a «toda mujer que en uno u otro aspecto ha salido del radio de acción que antaño la circunscribía al hogar, y vive en la órbita social reservada a la inteligencia. Toda mujer, por el hecho de producirse con acierto en terrenos a que en otro tiempo le fuera vedado el acceso, revoluciona, transforma la sociedad: es feminista»[64]. Sentadas las bases de la nueva mujer: igualdad con el varón, independencia económica, personalidad jurídica e identidad, basada en la libertad; «es imposible imaginar—dirá Campoamor— a una mujer de los tiempos modernos que, como principio básico de individualidad, no aspire a la libertad»[65], los tres ensayos coinciden en la exaltación de dos derechos más unidos estrechamente a los anteriores: educación y trabajo para diferir en el ensayo de Nelken en el derecho al sufragio femenino.

No es preciso abundar en la defensa ardiente que realizan las tres autoras del derecho a la educación, la enseñanza y el trabajo. Hijas de sus obras, las tres no pueden por menos que hablar desde su experiencia profesional[66].

Si respecto a la educación Nelken dictamina que «lo peor que le pueda suceder a una mujer que estudia, sea lo que les sucede aquí a

[61] *C. de Burgos,* La mujer moderna y sus derechos, Op. Cit., *p. 10.*

[62] Ibídem., *p. 10.*

[63] *C. Campoamor:* El derecho de la mujer, *p. 143.*

[64] Ibídem *pp.143-144. Por ello la jurista María Telo, que mantuvo correspondencia con la autora durante la última etapa de su exilio en Lausanne, califica el feminismo de Campoamor de «innato.» En su artículo* El compromiso ético de Clara Campaomor, *Mª Telo dice:... «... nació feminista y amante de la justicia, que es lo mismo. No tuvo que formarse en el feminismo, pues en ella fue algo innato» en* Poder y Libertad, *nº 9, 2º semestre, 1988, p.35.*

[65] *C. Campoamor,* El derecho de la mujer, Op. Cit., *p. 12 y C. de Burgos en* La mujer moderna y sus derechos. Op. Cit., *p. 277, escribe: «La libertad es el sueño más querido del ser humano».*

[66] *Datos biográficos de las tres autoras pueden encontrarse en B. Bravo Cela,* Carmen de Burgos (Colombine) Contra el silencio, *Madrid, Espasa Calpe, 2003 y en C. Núñez Rey,* Carmen de Burgos, Colombine en la Edad de Plata de la literatura española, *Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005; P. Preston, «Margarita Nelken. Amor a los humildes y a la belleza» en* Palomas de guerra, Op. Cit., *pp. 261-352 y «Clara Campoamor, pionera de la modernidad» en C. Campoamor,* La revolución española vista por una republicana, Op. Cit., *pp. 19-58.*

todas las estudiantes: el ser una *excepción*»[67] y Campoamor respecto al trabajo afirma de manera contundente: «La mujer moderna tiene, como postulado social, el deber y el derecho de habilitarse para todas las profesiones, porque ha de asumirlas, con contadas excepciones, todas, en igual medida y aptitud que el varón»[68], llegando incluso Colombine a reclamar «el derecho que tiene la mujer a formar parte del ejército»[69], respecto al derecho al voto van a diferir. Nelken va a objetar la falta de preparación de la mujer además de su falta de sentido social[70], de ahí que reivindique el aplazamiento del voto, no su negación, ya que las circunstancias que concurren, ajenas a la voluntad de la mujer, no favorecen el derecho. «Hoy día –dirá Nelken– el voto de las mujeres ya no es un tema para chistes, sino que es una realidad en muchos países, mejor dicho, en los principales países. ¿Y nosotras? Pues nosotras... Dios quiera que no votemos en mucho tiempo. Y no quisiéramos en modo alguno que nuestras palabras fuesen interpretadas como censura ni como crítica a la mujer española; la mujer española no puede ser hecha responsable de las circunstancias, ajenas a su voluntad, que en ella concurren; mas no por eso deben estas circunstancias dejar de ser tenidas en cuenta [...] en feminismo, como en cualquier cuestión de orden general, existe una justicia *para con todos* que debe pasar antes que la justicia para con los solos interesados»[71].

Frente a esta opinión Colombine aducirá «que el voto es una función inexcusable, para los dos sexos, puesto que la soberanía no es de esencia masculina»[72]. La propia Colombine había abierto una encuesta en el *Heraldo de Madrid* en 1907 para conocer la opinión pública, cuyo resultado no fue demasiado favorable, encuesta que repitió en la misma tribuna en 1920: «y pude comprobar con alegría que la causa femenina ganaba terreno, y muchos habían cambiado de opinión»[73] llegando a la siguiente conclusión: «las objeciones que se hacen al sufragio femenino se reducen a bien poco. Todos reconocen el derecho de la mujer; pero así y todo quieren privarla de ejercerlo por egoísmo

[67] *M. Nelken,* La condición social de la mujer en España, Op. Cit., *p. 44. Véanse también las opiniones de E. de Champourcin, C. Méndez y C. Conde en Sh Mangini,* .Las modernas de Madrid, Op. Cit., *pp. 162-169.*

[68] *C. Campoamor,* El derecho de la mujer, Op. Cit., *p. 149.*

[69] *C. de Burgos,* La mujer moderna y sus derechos, Op. Cit., *p. 246.*

[70] *M. Nelken,* La condición social de la mujer en España, Op. Cit., *p. 160.*

[71] Ibídem., *p. 157-159.*

[72] *C. de Burgos,* La mujer moderna y sus derechos, Op. Cit., *p. 266.*

[73] Ibídem., *p. 270.*

y miedo de que puedan surgir mayores daños para la colectividad. Se oponen a la libertad en nombre de la libertad misma, como si motivos de utilidad pudieran contrabalancear el verdadero derecho»[74].

En la misma línea se situará la argumentación de C. Campoamor presentada en su ensayo *Mi pecado mortal. El voto femenino y yo*, memorial airado de su defensa del sufragio femenino en las Cortes de 1931. Con visión de futuro en dicha obra afirma: «Yo sabía que el tiempo justificaría todas mis tesis»[75] y tuvo razón, aunque dicha victoria la devoró[76]. El sufragio, aunque suprimido durante el franquismo para ambos sexos, no fue un derecho derogado y pudo ejercitarse en las primeras elecciones de la transición. No ha sucedido lo mismo con otros de los derechos reivindicados en las obras aludidas que hoy en día aún deben lograrse para que la mujer pueda situarse en pie de igualdad, tal como en su momento lo hicieron para sí mismas y para sus continuadoras tres mujeres definitivamente modernas.

[74] Ídem, *p. 273-274.*

[75] *C. Campoamor,* Mi pecado mortal. El voto femenino y yo, Op. Cit., *p. 10.*

[76] *Así lo afirma el profesor Nazario González en su «Prólogo» a C. Campoamor,* La revolución española vista por una republicana *(Ed. N. Samblancat Miranda),* Op. Cit., *p. 15 «Pero dentro de esa clase política, Clara Campoamor se encontró con dos dificultades: la primera que no dio con el partido apropiado a sus aspiraciones [...]La segunda dificultad radicó en el que fue precisamente su mayor éxito político, la concesión del voto a la mujer de la que ella fue su más tenaz defensora. Pero fue un éxito que se volvió políticamente contra ella; una victoria que la devoró».*

Dípticos mexicanos
Museo de Antropología (México DF)/ Claustro de Sor Juana (México DF)

Historia de un encuentro: Carmen de Burgos y Hildegart

Blanca Bravo

«No ando lejos de pensar que la muerte es sólo un descanso temporal del espíritu. Pero ahí está el enigma: ¿Cuánto tiempo necesitará el alma para descansar de una vida?»
María Lejárraga, también llamada María Martínez Sierra,
Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración.

Venus ante el derecho es uno de los títulos importantes de Hildegart, un nombre enigmático que responde a una vida llena de misterio y a una muerte terrible. Cuando se publicó el libro, en el año 1933, Hildegart Rodríguez Carballeira tenía 19 años y le quedaban apenas unos meses de vida. Efectivamente, poco después fue asesinada en Madrid, en aquel Madrid republicano en el que había nacido, en el que había dado charlas y había publicado en los periódicos de izquierda más leídos y combativos. Le llegó la muerte en forma de pistola disparada por su madre: Aurora Rodríguez. Aurora era una madre soltera que había querido serlo, no había sentimiento de culpa moral en su asesinato y no culpaba a la hija de nada más que de dejar de ser como ella tenía proyectado que fuera.

La historia de Hildegart es escalofriante. Había sido fruto de un cálculo perfecto: semen de un sacerdote que reuniera condiciones físicas e intelectuales seleccionadas por la futura madre, pero que no le reclamara la paternidad de la hija que se hizo engendrar. La formación académico-política de la niña respondió a la voluntad de Aurora de que estudiara para convertirse en la portadora de un mensaje de modernidad e inteligencia, con claros tintes socialistas. Todo marchaba bien, Hildegart –nombre que significa «jardín de la sabiduría»– empezó a estudiar Derecho con apenas 14 años y se convirtió en una estudiante precoz por su sorprendente valía intelectual y por el ahínco que la madre puso para que se formara y prosperara. Resultó que con 18 años era abogada. Era inteligente y, además, era mujer en una época en que

el grupo femenino aprendía a romper algunas normas impuestas por los varones: un verdadero hallazgo. Ella salvó convenciones y se convirtió en una persona excepcional. Fue una peculiar Venus ante el derecho, una joven viviendo en un escenario ávido de reformas, evoluciones y revoluciones. Parece enfermizo que la que fue engendrada con precisión matemática se dedicara a escribir sobre la capacidad de limitar y planificar la prole –tema, por otra parte, de rabiosa actualidad a inicios del siglo XXI–. Efectivamente, cuando escribió las páginas de los ensayos *Educación sexual, Profilaxis anticoncepcional: paternidad voluntaria* y *La revolución sexual*, todos ellos aparecidos en el año 1931, realizaba a la vez una especie de autobiografía enmascarada. Al estudiar la eugenesia, la aplicación de las leyes biológicas de la herencia al perfeccionamiento de la especie humana, se enfrentaba a sus orígenes, a la idea de ser concebida para cumplir un plan, un papel que el destino parecía tenerle reservado. La ideología que la motivó en los principios era izquierdista. Se dedicó a la clase obrera, a los humildes. Había ingresado con catorce años en las Juventudes Socialistas, pero cada vez fue decantándose más hacia el republicanismo hasta que acabó afiliada al Partido Republicano Federal. Se dedicó a luchar por la mejora de la situación de la mujer en un país que consideraba conservador y retrógrado.

Está claro que su tarea no caía en terreno yermo. Hacía décadas que otras mujeres se iban dedicando a abonar la tierra ansiosa de semillas que hicieran germinar nuevas ideas favorables para la mujer. Clara Campoamor, abogada como Hildegart, y la escritora Carmen de Burgos estaban en esa misma línea. A finales de los años veinte, ambas habían dado numerosas charlas en ese sentido y habían escrito libros en los que exponían teorías revolucionarias que se cuestionaban el papel de la mujer en España: las conferencias pronunciadas por Campoamor entre 1922 y 1928, recogidas después en *El derecho de la mujer*[1] y *La mujer moderna y sus derechos* (1927), de Carmen de Burgos, tuvieron que ser referencias inapelables para la joven Hildegart, que iba realmente necesitada de modelos de actuación vital. Dos citas resumen bien la posición de estas dos pensadoras ante la situación de la mujer española: «Nadie llama hominismo al derecho del hombre a su completa realización», escribió convencida Clara Campoamor en el

[1] *Datos recogidos por Neus Samblancat en la edición a* La revolución española vista por una republicana, *de Clara Campoamor, UAB, Barcelona, 2002, p. 38.*

libro en el que justifica su solicitud del sufragio femenino[2]. Y Carmen firmó otra máxima: «El feminismo revolucionario es una consecuencia lógica de la opresión que sufre la mujer»[3]. Estas palabras representan dos actitudes valerosas sobre un tema que hacía ya tiempo que les interesaba y que a Hildegart, cohibida por una madre servicial en apariencia pero absolutamente controladora, le tenían que servir de acicate y de referencia.

Realmente, Hildegart fue una liberal exclusivamente en el papel, puesto que su madre le había cortado las alas desde siempre. Shirley Mangini, en su estupendo libro *Las modernas de Madrid,* resume acertadamente la situación de la joven: «Hildegart era una teórica de lo moderno, de la libertad sexual, de los anticonceptivos, de la emancipación de la mujer y del proletariado en general. Sus conceptos socialistas y feministas eran de lo más avanzado, pero ella misma no era una moderna»[4]. «No era una moderna» resulta una afirmación terrible si pensamos en quien quiere serlo. Es verdad que ella no tenía marido, pero sí madre castradora, así que vivió en una prisión con la angustia que da la certeza de saberse presa.

Cuando Hildegart –curiosamente, en el registro civil, el nombre auténtico que aparece es Carmen– murió, Carmen de Burgos hacía meses que estaba enterrada en el cementerio civil de Madrid. Una Carmen tenía 19 años y la otra 62 cuando les llegó el momento de cerrar los ojos a aquella vida que las entusiasmó tanto, dos mujeres tan diferentes y, a la vez, tan parecidas. La joven había escrito una columna en homenaje a la veterana y acababa con una exclamación: «Ha muerto una republicana. Ha muerto una librepensadora». Seguramente esa columna de duelo sea el momento de mayor encuentro entre ambas escritoras. Una homenajea a la otra en una relación que queda clara: la discípula evoca el modelo que le había servido. Pero, ¿qué más tenían en común? ¿Qué unía a estas dos mujeres además de que escribieron en diarios, dieron charlas y se convirtieron en diana de reproches para unos y motivo de alabanza para otros? Las unían la rebeldía, la fuerza, la inteligencia y, sobre todo, su condición femenina asumida y aceptada. Nada de ocultar su nombre bajo pseudónimos masculinos –Hilde-

[2] *Clara Campoamor,* Mi pecado mortal. El voto femenino y yo, *Librería Beltrán, Madrid, 1926.*

[3] *Carmen de Burgos,* La mujer moderna y sus derechos, *Sempere, Valencia, 1927.*

[4] *Shirley Mangini,* Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia, *Península, Barcelona, 2000, p. 231.*

gart y Colombine les sirvieron–, nada de reprocharse debilidad, nada de hacer concesiones, sino que se trataba de vivir siendo lo que eran y eso, que para Carmen fue suficiente, a Hildegart le costó la vida.

Antes de seguir, hay que buscar a Carmen de Burgos. La prolífica escritora había nacido en Almería en 1867 y pertenecía a una familia burguesa y adinerada. Su vida hasta los 34 años fue, aproximadamente, como la de cualquier andaluza acomodada, con la pena de la muerte de tres de sus cuatro hijos. Esas pérdidas y un matrimonio desgraciado la endurecieron y acabó convencida de que debía luchar por cambiar las cosas. Estudió, obtuvo el título de Magisterio y aprobó una oposición que le permitió abandonar a su marido y dejar su tierra natal, que la asfixiaba con muchos recuerdos y demasiados chismes. Siempre acompañada por su hija superviviente, María, se fue a Guadalajara y después se estableció definitivamente en Madrid, donde inició, en 1903, una carrera como periodista y escritora que sólo detuvo un paro cardíaco en plena charla en octubre del año 32, precisamente cuando discurseaba sobre educación sexual. Aquel año de 1903 empezó a colaborar en el *Diario Universal*, en el que el director, Augusto Suárez de Figueroa, le asignó una columna y un pseudónimo, y empezó a escribir sobre recetas culinarias y tapetes bordados y acabó tomando la temperatura de la sociedad sobre un tema tan polémico como era el divorcio en los inicios del siglo XX. Resultado de esas reflexiones lanzadas en el diario, fue una avalancha de cartas a favor y en contra de tan atrevida propuesta. Recibió tantas y tan interesantes que se dedicó a recogerlas y las publicó en 1904 en un libro titulado precisamente así: *El divorcio en España*. Empezó a romper moldes por escrito. Ese fue el primero de una serie de textos en los que lapidaba la rancia moral española y continuó bombardeándola, primero desde el *Diario Universal*, después desde el *Heraldo de Madrid*, sacando a relucir el derecho de la mujer a votar y reivindicando la necesidad de revisar la cuestión de la desigualdad femenina.

Carmen tenía 47 años cuando Hildegart nació y hacía más de una década que se había establecido en Madrid. Ese 1914, año en que empezó una de las grandes guerras, era una veterana escritora y una profesora madura que se había enriquecido con diversos viajes por Europa y Sudamérica subvencionada por la Escuela Normal en la que trabajaba. Además, seguía escribiendo, mantenía el contacto con su amigo y editor Vicente Blasco Ibáñez y hacía poco que había empezado una apasionada relación que duraría veinte años con el vanguardis-

ta Ramón Gómez de la Serna. Mientras la pequeña Hildegart se formaba, Carmen seguía con su labor reivindicativa y en 1927 vio la luz el libro que compendia todas sus demandas y críticas: *La mujer moderna y sus derechos*. La mujer moderna era ella, era una de ellas, era una de las madres intelectuales, portavoces de las necesidades femeninas que habían hecho de la causa de la mujer el motivo de su vida. Había escrito para las futuras Hildegart que le tomarían el relevo, les había alisado el camino, se había enfrentado a muchas dificultades para y por ellas. Políticamente, se acercaba la República y parecía que estaba llegando el momento de hablar.

Hildegart comenzó su tarea política temprano y era adolescente cuando las dos mujeres empezaron a coincidir en actos públicos. Cuando se produjo el gran debate sobre el voto femenino, que involucró, además de a todas las filas masculinas, a Victoria Kent –la gran demonizada porque consideraba que la mujer no estaba preparada para el voto– y a Clara Campoamor –que lo solicitó rabiosamente, como luego explicó en su apasionado libro ya mencionado aquí *Mi pecado mortal. El voto femenino y yo*–, las aguas iban revueltas. Clara Campoamor fue objeto de duras críticas y allí estaba Carmen de Burgos para defenderla. La Cruzada de Mujeres Españolas, organización que lideraba Carmen, realizó una serie de charlas en homenaje a Campoamor en las que participaron numerosas intelectuales de la época, desde María de Maeztu, representando a la Federación Internacional de Mujeres Universitarias, hasta Hildegart, como representante del Lyceum Club[5]. Fue un tiempo de alzar la voz y durante unos años la alzaron juntas; una llegaba con la lucha a cuestas y la otra iba tomando el relevo que se le brindaba. Coincidieron también en la charla sobre educación sexual en la que Carmen de Burgos se sintió indispuesta y acabó por morir. Ese día la herencia de Carmen de Burgos quedó fijada. Había una tarea que continuar.

El sábado 19 de noviembre, unos días después del trágico fallecimiento de Carmen, la Liga Internacional de Mujeres Ibéricas e Hispanoamericanas y Cruzada de Mujeres Españolas, celebró en el Círculo de Bellas Artes un homenaje en honor de la escritora, periodista y profesora. Allí evocaron su figura intelectuales como Luis Jiménez de Asúa, Cristóbal de Castro y allí estaba, fiel a una de las damas que le había abierto los ojos, Hildegart Rodríguez.

[5] *En Federico Utrera,* Memorias de Colombine. La primera periodista, *HMR Hijos de Muley-Rubio, 1998, p. 452.*

Hildegart lamentaba la pérdida de Carmen por la persona, pero también por lo que significaba, puesto que la precursora había materializado las aspiraciones de numerosas mujeres que querían romper con una vida que las descontentaba y no se atrevían. Carmen tuvo el coraje y la fuerza para acabar, pero resultó que un marido fue menos peligroso que una madre. El sentimiento de posesión que sentía Aurora Rodríguez por su hija era maquiavélico, puesto que entendía la figura de la joven como parte de un proyecto que debía incluirla siempre a ella. Sin embargo, ocurrió que la propia formación que le había dado a la joven acabó, paradójicamente, alejándola de ella. Hildegart quiso convertirse en el ideal de mujer que su madre le enseñó a predicar y entonces empezó a cavar su tumba. Cuando Hildegart le dice a la madre –en una transcripción que le debemos a Eduardo de Guzmán, periodista interesado desde siempre por el caso–: «Ya estaremos muy poco tiempo juntas –[...]–. Pienso marcharme pronto, viajar mucho, vivir mi vida. Libremente, sin imposiciones de nadie, pudiendo hacer en todo momento mi voluntad»[6], Aurora, estupefacta, piensa en la muerte. Tiene que suicidarse o que matarla. Piensa en sangre, una sangre purificadora para una situación que cree perdida. Todavía unas palabras más de Hildegart demuestran que la joven quiso apartarse enérgicamente de quien cada vez la ligaba más fuerte: «Si eres tan inteligente como crees, no te será difícil rehacerte y acometer personalmente la pesada tarea que quisiste echar sobre mis hombros. Y si te sientes impotente, vencida, hundida en el más completo fracaso, haz lo que te parezca. Tu vida es tuya y puedes hacer con ella lo que quieras. Yo, por mi parte, estoy dispuesta a vivir la mía y ser completamente feliz»[7]. Sin embargo, la madre se niega a aceptar el deseo de huida

[6] *Carmen de Burgos había escrito en 1909 una* Autobiografía *para la revista* Prometeo *y dedicada a su amado Ramón Gómez de la Serna, a quien acababa de conocer, y sorprende la semejanza de la expresión de libertad de la andaluza: "Hoy me gusta lo impensado, lo incierto; me atrae lo desconocido; el encanto del libro que no se ha leído y de la partitura que no se escuchó jamás... No comprendo la existencia de las personas que se levantan todos los días a la misma hora y comen el cocido en el mismo sitio. Si yo fuera rica, no tendría casa... Una maleta grande y viajar siempre. Deteniéndome en donde me agradase, huyendo de lo molesto... aspirando el aroma de las cosas sin analizarlas. Eso de hacerse un palacio con cementerio y todo para vivir y morir en un mismo sitio me parece que nos asemeja a los moluscos. [...] Detesto la hipocresía y como soy independiente, libre y no quiero que me amen por cualidades que no poseo, digo siempre todo lo que siento y se me antoja. Así los que me quieren, me quieren de veras." Se recoge en el volumen III de* La vida escrita por las mujeres. Contando estrellas. Siglo XX, *colección dirigida por Anna Caballé, Círculo de Lectores, Barcelona, 2003, pp. 41-45.*

[7] *Eduardo de Guzmán,* Mi hija Hildegart, *pp. 202 y 203.*

hacia la felicidad de su hija y procura convencerla. A medida que avanza su confesión estremecedora en el libro de Eduardo de Guzmán, la madre explica que la hija fue entrando en su razón y que acabó rogándole que la matara, porque se sentía indigna de la tarea que ella le tenía reservada. Y, entonces, como dardos, las palabras de la creadora: «El instinto maternal se había esfumado sin dejar rastro y mi pensamiento era como una flecha lanzada que no se detendría hasta clavarse en el blanco. Y mi final, mi término, mi blanco, era la muerte de la hija en quien pusiera todas mis ilusiones, de la mujer que yo soñaba con alientos mesiánicos capaz de trazar nuevas rutas a los hombres y sobre todo a las hembras oprimidas durante interminables milenios. Su muerte representaba mi fracaso, el hundimiento de mis esfuerzos y anhelos durante tantos años. Pero significaba también mi victoria sobre cuantos la rodeaban, sobre quienes ansiaban desviarla de su camino para prostituirla»[8]. Así que, convencida de lo que va a hacer, la mata disparándole mientras la hija dormía. Una película de Fernando Fernán Gómez, basada en un guión suyo y de Rafael Azcona del año 1974, evoca bien los últimos momentos de las dos mujeres, los sentimientos contradictorios y la auténtica tortura psicológica por la que debió de pasar Hildegart en la encrucijada de emociones y sentimientos hacia y contra la madre. Acababa el régimen franquista y era el momento de reivindicar la memoria histórica que había quedado colgando después del fin de la II República, así que la figura de Hildegart recuperada sugiere que llegó el momento de retomar algunos de los tipos que quedaron en el aire de los años treinta. Hildegart se convertía así en un personaje claramente definitorio de un momento polémico y controvertido de la historia reciente de España[9]. Hildegart fue víctima de un sistema, de una falta de preparación para la auténtica modernidad. Y es que, cuando la atormentada y desquiciada Aurora Rodríguez mató a su hija, en realidad mató un ideal de mujer moderna que luchaba por consolidarse. Sin concesiones, acabó con el modelo de mujer que había creado: la libre e inteligente lo fue tanto que pensó por sí misma y procuró huir de la prisión en la que la había encerrado su progenitora. Sin embargo, pudo más el carácter posesivo de Aurora que la inteligencia de Hildegart o quizá debamos decir que pudo más el mundo conserva-

[8] *Eduardo de Guzmán,* Mi hija Hildegart, *op. cit., p. 233.*

[9] *El guión, basado en la obra* Aurora de sangre, *de Eduardo de Guzmán, se publicó en la Imp. Carmen Moreno, Madrid, 1974.*

dor –conservador y cerrado al fin y al cabo, por más que Aurora quisiera formar parte de otro mundo–, que el mundo renovador y liberal que Hildegart tenía proyectado. Murió un ideal en un tiempo todavía republicano. Unos meses antes, ya sabemos, había fallecido Carmen de Burgos. Desgraciadamente fueron dos mujeres menos para los tres años de República que quedaban y, quizá con fortuna, fueron también dos mujeres menos para los cruentos años que tenían que llegar, años de guerra y de represión. En otro lugar escribí que Carmen de Burgos murió a tiempo de no ver, de no ver censuras, ataques y silencios. Es probable que a Hildegart, aunque pronto, le llegara la muerte también a tiempo. En cualquier caso, se convierten ambas en el símbolo de una época. Son dos luchadoras, aunque Hildegart sea más víctima que Carmen, porque ésta última pudo ver satisfechos algunos de sus cometidos y tuvo una vida extensa y memorable, en cambio Hildegart no tuvo tiempo. Se quedaron sus dos voces para siempre en los años treinta. Hoy, casi ocho décadas después, son una referencia necesaria para conocer a fondo una época y son un modelo de modernidad, de aquella modernidad que supo ver lo que faltaba para conseguir que todo fuera mejor. Denunciaron entonces muchas cosas y en eso estamos.

Bibliografía

Obras de Hildegart Rodríguez Carballeira (Selección)

La limitación de la prole: un deber del proletariado consciente, Gráfica Socialista, 1930.

El problema eugénico: punto de vista de una mujer moderna, Gráfica Socialista, Madrid, 1930.

Educación sexual, Gráfica Socialista, Madrid, 1931.

Profilaxis anticoncepcional: paternidad voluntaria, Pascual Quiles, Valencia, 1931.

La revolución sexual, Cuadernos de Cultura, Valencia, 1931.

Sexo y amor, Rip. P. Quiles, Valencia, 1931.

¿Se equivocó Marx...?, Suc. de F. Peña, Madrid, 1932.

Venus ante el derecho, Edit. Castro, Madrid, 1933.

Obras de Carmen de Burgos (Selección)

El divorcio en España, Romero Impresor, Madrid, 1904.

El artículo 438, Prensa Gráfica, Madrid, 1921.
La malcasada, Sempere, Valencia, 1923.
La mujer moderna y sus derechos, Sempere, Valencia, 1927.

Bibliografía secundaria

Bravo Cela, Blanca, *Carmen de Burgos (Colombine). Contra el silencio*, Espasa, Madrid, 2003.

Cal, Rosa, *A mí no me doblega nadie: Aurora Rodríguez, su vida y su obra (Hildegart)*, Ediciós do Castro, Sada / A Coruña, 1991.

Campoamor, Clara, *La revolución española vista por una republicana*, UAB, Barcelona, 2002. Edición de Neus Samblancat.

Castañeda, Paloma, *Carmen de Burgos «Colombine»*, Horas y Horas, Madrid, 1994.

Fernán Gómez, Fernando y Rafael Azcona, *Aurora de sangre*, guión basado en la novela homónima de Eduardo de Guzmán, Imp. Carmen Moreno, Madrid, 1974.

Guzmán, Eduardo de, *Aurora de sangre (vida y muerte de Hildegart)*, G. Del Toro, Madrid, 1973.

— *Mi hija Hildegart*, G. P., Barcelona, 1977.

Mangini, Shirley, *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Península, Barcelona, 2000.

Martínez Sierra, María, *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*, Pre-Textos, Valencia, 2000.

Utrera, Federico, *Memorias de Colombine. La primera periodista*, HMR Hijos de Muley-Rubio, Madrid, 1998.

VV. AA., *Contando estrellas. Siglo XX. La vida escrita por las mujeres*, vol. III, Círculo de Lectores, Barcelona, 2003, dirigido por Anna Caballé.

VV. AA., *Un informe forense. (El asesinato de la Hildegart visto por el fiscal de la causa)*, Edit. Maricel / Gráficas Morales, Madrid, 1934.

Dípticos mexicanos
Zócalo (México DF)/ Paco's Paradise (Jalisco)

Recordando a una gran pintora: Maruja Mallo

Juan Manuel Bonet

La muy bien traída biografía de *Maruja Mallo: La gran transgresora del 27,* escrita por el narrador y poeta alicantino José Luis Ferris, y recientemente publicada por Temas de Hoy, ha sido oportuna, porque le ha devuelto actualidad, diez años después de su fallecimiento, a una de las figuras centrales del tiempo de nuestras vanguardias históricas, a una mujer moderna y singularísima en una época en que en España no había tantas mujeres modernas ni singulares, a una compañera de viaje de muchos de los más relevantes escritores de aquel ciclo, a un mito que es también –e inútil añadir que sobre todo– una gran pintora, en gran medida todavía pendiente de descubrir, especialmente por el gran público, de ahí que Ferris la llame en feliz expresión «la gran tapada de la Historia del arte de nuestro tiempo».

Maruja Mallo, cuyo hermano Cristino sería también, con el tiempo, un artista relevante –uno de los mejores escultores figurativos de la posguerra madrileña, capaz de captar, en sus mínimas piezas, el aire de la calle–, tuvo una infancia errante, por ser el padre agente de aduanas. Mientras Maruja había nacido –en 1902– en la localidad lucense de Vivero, Cristino lo hiciera –en 1905– en la pontevedresa de Tuy. Vendrían luego para la familia, siempre debido a la razón de ese trabajo paterno, largos años avilesinos (1913-1922), a propósito de los cuales Ferris nos proporciona algunas pistas nuevas e interesantes.

Ya en Madrid, en San Fernando, Maruja Mallo, que en Avilés había aprendido en Artes y Oficios los rudimentos del arte de la pintura, coincide con Dalí, que la hace figurar en algunas de sus inquietantes acuarelas noctámbulas de aquella época, y a través del cual conocerá a Federico García Lorca, a Luis Buñuel y probablemente también al ultraísta Rafael Barradas. Otros compañeros de estudios son Alfonso Ponce de León, el escultor Emilio Aladrén, y su compañera en «sinsombrerismo» la modernísima Margarita Manso, de la que casi todos estaban enamorados –«todos nosotros teníamos nuestros sueños eróti-

cos con ella», le dirá José María Alfaro a Ian Gibson–, y de la que desde hace poco tenemos noticias más exactas gracias el catálogo de la retrospectiva de Ponce de León –su primer marido a partir de 1933– que comisarió Rafael Inglada para el Reina Sofía.

Como auténtico acontecimiento fue contemplada por el público enterado de aquel Madrid, la primera individual de Maruja Mallo, celebrada en 1928, y que tuvo por marco los salones de *Revista de Occidente*. Iniciativa del propio José Ortega y Gasset, a quien según parece le fue sugerida por Melchor Fernández Almagro, despertó el interés de Ramón Gómez de la Serna, otro de los grandes de aquella escena, y asiduo colaborador de la revista. En los cuatro rutilantes, extraordinarios cuadros de *Verbenas* que constituyeron el centro de aquella muestra, Maruja Mallo, desafiante frecuentadora de los barrios bajos de la capital, se muestra como una pintora atenta al mundo en torno, capaz de traducir a pintura moderna, aquel abigarrado mundo de las verbenas madrileñas, tan de su gusto y del de sus amigos y compañeros de generación.

He mencionado hace unas líneas a ese interesantísimo pintor que es Ponce de León. Con él y con unos pocos más comparte Maruja Mallo su condición de abanderada de un «realismo mágico» a la española, para la génesis del cual fue fundamental la conexión entre el bagaje contenido en el libro homónimo del alemán Franz Roh, traducido por Fernando Vela para la editorial de, precisamente, *Revista de Occidente*, y la mirada del 27 a lo popular español. Si *De Andalucía* (1930), de Ponce de León, siempre me pareció un cruce entre «el Roh», y el *Romancero gitano* lorquiano, las verbenas de Maruja Mallo han de ser leídas en la misma perspectiva como cruce entre el libro del alemán –donde impactó a muchos el cuadro de Walter Spies del tíovivo–, y una temática común a buena parte de los creadores del 27.

Junto a las cuatro verbenas, en su exposición de *Revista de Occidente* Maruja Mallo colgó visiones urbanas a lápiz, de carácter futurista. Las designa como *Estampas deportivas, populares, cinemáticas y de máquinas y maniquíes*. En ellas acierta a decir el ritmo vertiginoso de la gran ciudad, de lo que en clave local sería el Madrid de la Gran Vía, arteria por cierto en que se encontraba la redacción de la publicación orteguiana.

Otras obras fundamentales de aquel período auroral de la pintura de Maruja Mallo son *La mujer de la cabra*, inspirado en una estancia en Tenerife en 1927; *El mago; Elementos de deporte*, en cuyo centro apa-

rece la raqueta de Concha Méndez, como esta lo ha contado en sus memorias, donde dice que también está inspirado en ella *Figura de deporte o la ciclista,* en paradero desconocido; y la encantadora *Guía postal de Lugo,* presidida por la figura tutelar y verbenera de San Froilán, y que es una respuesta a un encargo de la Diputación de su provincia natal.

Repasando la bibliografía de Maruja Mallo durante aquellos primeros años de su carrera, comprobamos que se interesaron por su arte, numerosísimos protagonistas de nuestra entonces nueva literatura. Además de los ya mencionados Ortega, Ramón Gómez de la Serna, Melchor Fernández Almagro y Concha Méndez, y de Rafael Alberti, del que hablaremos enseguida, en esa nómina de admiradores, la mayoría de los cuales escribieron sobre ella, nos encontramos con Manuel Abril, el peruano Xavier Abril y su compatriota Rosa Arciniega –ambos entonces madrileñizados-, Francisco Ayala, Enrique Azcoaga, el también compositor Jesús Bal y Gay, José Bergamín, Josefina Carabias –hay una fotografía de la pintora, en su estudio, junto a la periodista–, Juan Chabás, José Díaz Fernández, Antonio Espina, Agustín Espinosa –con el que tuvo el proyecto de un libro de estampas, que estuvo anunciado en la editorial donde el canario publicó *Lancelot 28°-7°,* del que se deduce que también fue lector del Roh–, Federico García Lorca, el catalán Sebastià Gasch, Ernesto Giménez Caballero –que la llama «Notre Dame de la Aleluya, le encarga la cubierta de *Hércules jugando a los dados* (1928) e incluye cuadros suyos, a modo de *collage,* en su documental vanguardista y castizo *Esencia de verbena* (1930)–, Luis Gómez Mesa –crítico cinematográfico que estaba empeñado en que tanto ella como otros de nuestros pintores más avanzados hicieran dibujos animados–, Benjamín Jarnés, Juan Lacomba, Antonio de Obregón, Rosario del Olmo, Miguel Pérez Ferrero, Ernesto Pestaña Nóbrega, José María Quiroga Pla, Vicente Salas Viu, Rafael Sánchez Mazas –ella es «Mary Mall», uno de los ilustradores de su traducción, para las bergaminescas Ediciones del Árbol, de los *Cuentos de Basile*–, José Ramón Santeiro, Tomás Seral y Casas, Guillermo de Torre, Luis G. de Valdeavellano, Eduardo Westerdahl... Imposible, en el breve espacio de este artículo, hacer el *Who is Who* de esta nómina, pero sí diré que en ella están representadas todas las direcciones de la Rosa de los Vientos, prácticamente todas las revistas de la «nueva literatura», y todas las componentes –de la extrema izquierda a la extrema derecha– de aquella escena literaria.

Maruja Mallo fue incluso, ya en aquella época tan temprana, convertida, bajo la transparente máscara «Maruja Montes», en personaje novelesco: uno de los que evolucionan en el Madrid moderno, también muy «realismo mágico» y muy de la Gran Vía de *La Venus mecánica* (1929), de José Díaz Fernández, en la que también «sale» otra mujer moderna y singular, su ya mencionada amiga Concha Méndez, la futura mujer de Manuel Altolaguirre.

El final de los años veinte es la época de los amores de Maruja Mallo con Rafael Alberti. Se ha escrito mucho a propósito de su caminar paralelo en los tiempos de *Cal y canto, Sobre los ángeles* –ver especialmente «Los ángeles muertos»– y *Sermones y moradas.* Años de los bocetos de la pintora para *La pájara pinta,* con libreto de Alberti y música del compositor Óscar Esplá. Del proyecto, adelantado a lo largo de 1929 en *La Gaceta Literaria,* de un libro de poemas albertianos inspirados en los actores del cine norteamericano, que habría llevado el calderoniano título *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos,* una de cuyas composiciones se titulaba «Carta de Maruja Mallo a Ben Turpin», y que la pintora ilustró. De «La primera ascensión de Maruja Mallo al subsuelo», publicado por Alberti aquel mismo año, también en la revista de Giménez Caballero, y en el que abundan las cloacas y las alcantarillas. De «Las chuflillas del Niño de la Palma», retomadas de *El alba del alhelí,* y aparecidas en 1930 en el diario *ABC,* con una ilustración de ella. De las desaveniencias de ambos, por último, con el «puro» Juan Ramón, asqueado por ese submundo –recordemos además *Yo inspector de alcantarillas* (1928), del propio Giménez Caballero–, y que en 1931, en «Satanismo inverso», siempre en *La Gaceta Literaria* –espacio de todos los torneos– pondrá a caer de un burro a Maruja Mallo –que se regodea en «estamperías de basura»–, a Dalí, a un Alberti al cual el de Moguer ve «lamentablemente separado de su propio y bello ser natural por la calcomanía verdiblanca de María Mallo», y por Dalí, algo a lo que ya había aludido, el año anterior, y en otro artículo en la misma publicación, «Poetas de antro y dianche»...

En positivo, recordemos lo que Quiroga Pla, el yerno de Unamuno, escribía en su reseña de *Cal y canto* para *Revista de Occidente:* «A ratos, leyendo esta poesía, parece que tengamos ante los ojos, transpuestas a verso, estampas de Maruja Mallo. El mismo aire de verbena, la misma arbitrariedad traviesa y sonriente, idéntica atmósfera y luz de juego».

Lo que Juan Ramón Jiménez había percibido, es que dejando atrás los años joviales, Maruja Mallo había ingresado en un mundo más sombrío y siniestro, tendiendo a una paleta de ocres, negros y grises. Lo hace todavía en estrecho contacto con Alberti, y en absoluta sintonía con la poética vallecana, cuyos primeros definidores habían sido Benjamín Palencia, Alberto y Pancho Lasso. Se fija, como ellos y el resto de los vallecanos, en el mundo del arrabal, en las alcantarillas, en los desmontes, en los huesos, en los cardos, en los grajos, en los fósiles, en las basuras, en los excrementos... Trabaja, según Lucía García de Carpi, «en la línea tremendista de un Valdés Leal, un Goya o un Solana». «Poética de la impureza y la podredumbre», dice Ferris, refiriéndose con razón a las concomitancias con Dalí. Que Alberti participaba entonces de todo aquello, lo prueban estas líneas suyas en un artículo tardío sobre Alberto: «aquellos pueblos y tierras vallecanos en los que soñábamos con la creación de un nuevo arte español y universal, puro y primario como las piedras que encontrábamos allí pulidas por los ríos y las extremas intemperies».

Cloacas y campanarios se titula el extraordinario ciclo en que culmina Maruja Mallo ese proceso. Lo expondría en 1932 en la Galerie Pierre de París. La Galerie Pierre, propiedad de Pierre Loeb, era en aquel momento la sala oficiosa del surrealismo, y en su programación de aquel año también figuró Benjamín Palencia, mientras algo más tarde se ocuparía de la obra de Luis Fernández. En el horizonte vital de Maruja Mallo ya no está Alberti, que en 1930 la había abandonado por María Teresa León, a la que ella, hasta el final de sus días, distinguiría con un odio extremo. A la capital francesa la gallega había llegado con una beca de la Junta de Ampliación de Estudios. Llegó a imprimirse el boletín de suscripción de un álbum de litografías suyas, *Le cinéma comique* –nuevo avatar del proyectado libro con Alberti–, que iba a editar Jeanne Bucher, otra gran galerista de la época, editora del primer libro de bibliofilia ilustrado por Miró, y del primero también de Vieira da Silva, y que ocasionalmente se ocupó de la obra de Torres-García. Uno de los críticos que se fijó entonces en el trabajo de la pintora fue Jean Cassou, muy pendiente siempre de la cultura de su patria materna. Alabaron además la exposición, Picasso, Paul Éluard, Huidobro, André Breton...

Precisamente a propósito del último de los mencionados, hay que decir que uno de aquellos cuadros de Maruja Mallo ahí expuestos, y que todos habíamos dado por definitivamente desaparecido, reapareció

casi milagrosamente, en 2003, con motivo de la histórica subasta de la colección del fundador del surrealismo. *Espantapájaros,* que según parece fue adquirido en esa subasta, en un precio *record,* por un ciudadano británico hoy residente en Barcelona, es unánimemente considerado como una de las obras maestras de su autora, y lo mismo puede decirse de su hermano gemelo, *Espantapeces,* hoy en una colección surrealista de la Costa Brava.

Las *Cloacas y campanarios,* pero también las *Arquitecturas minerales y vegetales,* las *Construcciones rurales,* nos hablan, sí, de la pertenencia de la pintora al mundo de Vallecas, de las concomitancias entre su trabajo, y las propuestas de Benjamín Palencia, Alberto, Pancho Lasso, Antonio Rodríguez Luna, Luis Castellanos, Juan Manuel Díaz-Caneja, Eduardo Díaz Yepes... Muy «vallecanas» son las fotografías que por aquel entonces le toma, en Cercedilla –otro paisaje, en otra dirección de la periferia madrileña–, su hermano Justo, con el que tan unida estuvo. Las dos series últimas nos hablan de un giro hacia la geometría, hacia la construcción, paralelo al sufrido por algunos de los artistas a los que acabo de mencionar.

Joaquín Torres-García, en sus apasionantes memorias escritas en tercera persona, *Historia de mi vida* (1939), publicadas ya tras su retorno a Montevideo, menciona a Maruja Mallo –a la que según Ferris había conocido en el París de 1932, algo no imposible dada la común vinculación con Jeanne Bucher– entre los artistas que integraron, en el Madrid del año 1933, su efímero Grupo de Arte Constructivo. Se da la paradoja de que el uruguayo, que en París se había enfrentado, con su *Cercle et Carré,* al predominio surrealista, en Madrid tuvo que «reclutar» para el constructivismo, a artistas más afines al movimiento fundado por Breton, que a cualquier otro. A la vez, está claro que algo de amor por la geometría les inculcó aquel profeta, y la prueba está en que en sus respectivas bibliotecas, aquellos pintores –al igual por cierto que su coetáneo Dalí– tenían *Esthétique et proportion dans la nature,* de Matila C. Ghyka, algo que tengo comprobado en el caso por lo menos de Benjamín Palencia, de Luis Castellanos, y de la propia Maruja Mallo, cuyo ejemplar, enteramente cubierto de dibujos y anotaciones suyas a lápiz, encontré un día en el Rastro madrileño, junto a algunas otras cosas que habían sido suyas, en un puesto especialmente cutre, pero que desde entonces designamos como «el Maruja Mallo»...

También en clave latinoamericana, Maruja Mallo trató, en aquel Madrid de los años republicanos, a Pablo Neruda, cuyas tertulias de la

Casa de las Flores frecuenta, y con el que realiza incursiones por el arrabal, muy bien evocadas por el chileno en sus memorias –«nos íbamos [...] por los barrios bajos buscando las casas donde venden esparto y esteras, buscando las calles de los toneleros, de los cordeleros, de todas las materias secas de España»–, y al argentino Raúl González Tuñón y a su mujer, Amparo Mom. Neruda y González Tuñón participan de la poética vallecana, especialmente el segundo, en cuyo célebre poemario *La rosa blindada* (1936) encontramos, junto a virulentas composiciones de carácter político sobre el Octubre asturiano, otras dedicadas a los amigos artistas, y entre ellas uno a Maruja Mallo, y otro a Alberto. En Chile, el compositor Pablo Garrido había escrito sobre ella, en 1932, en *La Unión de Valparaíso.* Algo más tarde, en Perú, César Moro aludiría negativamente a ella, en el contexto de la polémica que lo enfrentó a Huidobro, «el obispo embotellado».

Otros poetas, españoles estos, que también vivieron Vallecas, fueron el propio Alberti –ya hemos citado un párrafo bien significativo al respecto– y su gran amigo José Herrera Petere, Gil Bel, Miguel Hernández –que como en el libro de Ferris se recuerda fue amante de la pintora, y que le debió no pocas iluminaciones decisivas– y Luis Felipe Vivanco.

Profesora durante un tiempo en el Instituto de la villa abulense de Arévalo, con su humor tan peculiar Maruja Mallo recordará aquello como «Arevalus Mazmorrus Siberias».

En 1936, Maruja Mallo celebró su segunda individual madrileña, organizada por el núcleo capitalino de ADLAN, y que como las demás promovidas por aquella asociación, tuvo por marco el Centro de Estudios de la Construcción, en la Carrera de San Jerónimo. El catálogo verdiblanco –curiosamente, los colores que le había atribuido Juan Ramón en su feroz ataque– lo prologaba el ya mencionado Enrique Azcoaga.

Siempre en conexión con el espíritu ADLAN, espíritu que conciliaba surrealismo y geometría –algo más frecuente, está claro, de lo que podría parecer a primera vista–, hay que decir que de Maruja Mallo se habló entonces en la tinerfeña *Gaceta de Arte,* y que ilustró con una hermosa viñeta tricolor (rojo, amarillo, verde) la cubierta de *Transparencias fugadas* (1934), el segundo libro de versos de Pedro García Cabrera, uno de aquellos modernos canarios. Ya al filo de la guerra civil, en 1936 figuró entre los participantes en la *Exposició logicofobista* de Barcelona, primera manifestación colectiva del surrealismo en

la Ciudad Condal, consecuencia según parece de la visita a la ciudad de Paul Éluard, y que tuvo por escenario la sala de arte –dirigida por el veterano Josep Dalmau– de la Llibreria Catalonia, cabe la Plaza de Cataluña.

De lo realizado por Maruja Mallo durante aquel período inmediatamente anterior a la guerra civil, nos llaman especialmente la atención un cuadro como *Sorpresa del trigo,* de potente aliento cívico, sus bocetos de cerámicas, y sus estupendos proyectos escenográficos, con «todas las materias secas de España», por decirlo con la terminología nerudiana, para el estreno en la Residencia de Estudiantes –truncado por el estallido de la contienda– de *Clavileño,* el ballet cervantino de Rodolfo Halffter.

Aquella terrible guerra civil que acabó por estallar, sorprendió a Maruja Mallo en su Galicia natal, donde se encontraba pasando sus vacaciones en compañía del poumista Alberto Fernández Mesquita. Tras duras peripecias, la pintora logró salir de la España franquista, no sin antes anotar numerosos casos de represión –el relato de los cuales se publicarían en el diario barcelonés *La Vanguardia*–, pasar a Lisboa –donde se ocupó de ella Gabriela Mistral– y marchar a Buenos Aires, donde había sido invitada por Amigos del Arte, y donde llegó con un único cuadro, el mencionado *Sorpresa del trigo,* en su equipaje.

Lo popular en la plástica española a través de mi obra se titula un pequeño y enjundioso libro que Maruja Mallo publicó en 1939 en la editorial del exiliado Gonzalo Losada, y cuyo texto retoma el de un artículo suyo que había salido poco antes en *Sur,* la revista de la muy orteguiana Victoria Ocampo.

Durante aquellos años porteños, Maruja Mallo viajó al Chile de Neruda, y a Uruguay, donde su amigo Antonio Bonet Castellana realizó una urbanización única en su género. Diseño los decorados de la *Cantata en la muerte de Federico García Lorca*, de Alfonso Reyes. Pintó unos murales para el cine Los Ángeles, de la calle Corrientes, obra de los arquitectos funcionalistas López Chas –compañero de Bonet Castellana en el Grupo Austral– y Zemborain. Celebró individuales en Nueva York y París. Se convirtió, como nos lo recuerda Ferris, en un personaje que frecuentaba la alta sociedad, incluida la peronista. Pero de sus manos siguieron saliendo durante un tiempo, siempre con las teorías de Ghyka en la mente, cosas admirables: nuevas alegorías trigueñas, otras náuticas con redes, *Naturalezas vivas* –caracolas marinas, racimos de uva–, máscaras, y una serie de fasci-

nantes cabezas femeninas, increíblemente construidas y precisas, una de las cuales figura en la colección de la cantante Madonna, donde coexiste con obras de Frida Kahlo y Társila do Amaral, entre otras.

Pese a que él hacía una vida de exiliado dentro del exilio, fue por aquel entonces cuando su amigo Ramón Gómez de la Serna escribió, también para Losada, que lo publicó en 1942, el mejor texto imaginable sobre la pintora a la cual quince años antes, y en unas circunstancias bien distintas, había contribuido a descubrir. Si extraordinarias son las páginas en que el escritor madrileño habla de las verbenas, tanto o más lo son aquellas otras en que dice la poética del ciclo *Cloacas y campanarios,* páginas que en una antología vallecana ideal, habríamos de colocar en la compañía del prólogo de Benjamín Palencia a su monografía de Plutarco de 1932, de las «Palabras de un escultor» de Alberto en 1933, en el segundo número de *Arte,* o de los fragmentos correspondientes del mencionado libro de la pintora *Lo popular en la plástica española a través de mi obra.*

En 1949, rompiendo un silencio español de trece años –sólo interrumpido por una alusión despectiva y terrible de su antaño rendido admirador Giménez Caballero, en un artículo en la prensa del Movimiento–, aparecía el cuaderno de Maruja Mallo *Arquitecturas,* con breve prólogo de Jean Cassou. Lo publicaba Clan, la librería madrileña de Tomás Seral, dentro de su valiente colección «Artistas nuevos», en la que, jugándosela, bajo el título *Muerte española* el poeta zaragozano publicó aquel mismo año otro volumen conteniendo una serie de dibujos de uno de sus paisanos y amigos, el pintor asesinado Federico Comps Sellés.

En 1951, curiosamente Maruja Mallo participó en la muy oficial Primera Bienal Hispanoamericana de Madrid, dentro del envío argentino. Poco a poco, sin embargo, Maruja Mallo fue desvaneciéndose de la escena artística argentina. En 1961 tuvo lugar su primer viaje de regreso a España, durante el cual celebró una individual en la sala madrileña Mediterráneo, de Madrid, mientras Dimitri Papageorgiu editaba, a partir de una de sus «estampas» de finales de los años veinte, su litografía *Maniquí.* 1965 fue la fecha de su regreso definitivo. Pero lo que quedaba de los sesenta y los primeros setenta fueron años de relativo ocultamiento y olvido de la pintora, sólo recordada por unos pocos, y entre ellos por Rafael Santos Torroella, cuya hermana, la también pintora Ángeles Santos, pertenece al mismo ciclo histórico. Tuvo que llegar la transición para que la inconfundible efigie de Maru-

ja Mallo se tornara visible: exposiciones –entre ellas la de 1979 en la Galería Ruiz Castillo, centrada en una nueva serie, la de los *Moradores del vacío*–, su presencia en colectivas de carácter histórico –destacando varias en la Galería Multitud, de tan grato recuerdo–, publicaciones –como la carpeta de aguafuertes que le editó su gran amigo y confidente José Vázquez Cereijo, de sus viñetas de preguerra para *Revista de Occidente*–, homenajes y reconocimientos –la Medalla de Oro de las Bellas Artes de 1982, que le sentó mal porque era puramente honorífica, y lo que hubiera deseado es el Premio Nacional, que sí iba acompañado de dotación económica–, fotografías como aquella en la que se la ve en compañía de Andy Warhol...

Por la misma época, para uno de los estupendos programas televisivos de Paloma Chamorro, de los que por desgracia no existe hoy ningún equivalente ni en la televisión pública ni en la privada, entrevisté a Maruja Mallo, a la que veía con cierta asiduidad, y de cuyas largas y proverbiales conversaciones telefónicas era oyente. Tras intentar rodar en el despacho de Ramón Gómez de la Serna, que todavía creíamos instalado en la Casa de la Panadería –«aquí no hay ningún Don Ramón», nos espetó un bedel, al que otro más culto recriminó que no supiera que aquello ya se había desmontado–, la conversación, en blanco y negro, tuvo lugar en un banco de la Plaza Mayor –se acercó a saludarla José García Nieto–, donde alguien del público –era el tiempo del retorno de los exiliados– murmuró: «Debe ser la Pasionaria»... Entre los proyectos desgraciadamente no realizados, recuerdo el de Adolfo Arrieta, de convertirla en actora de una de sus películas.

En 1985, Alberti rompió su silencio de décadas, con un hermoso artículo aparecido en *El País,* incorporado luego a la continuación de *La arboleda perdida,* y en el que explicaba por qué en las primeras ediciones de aquel libro de memorias, faltaba cualquier referencia a ella. «De las hojas que faltan», se titula significativamente el texto.

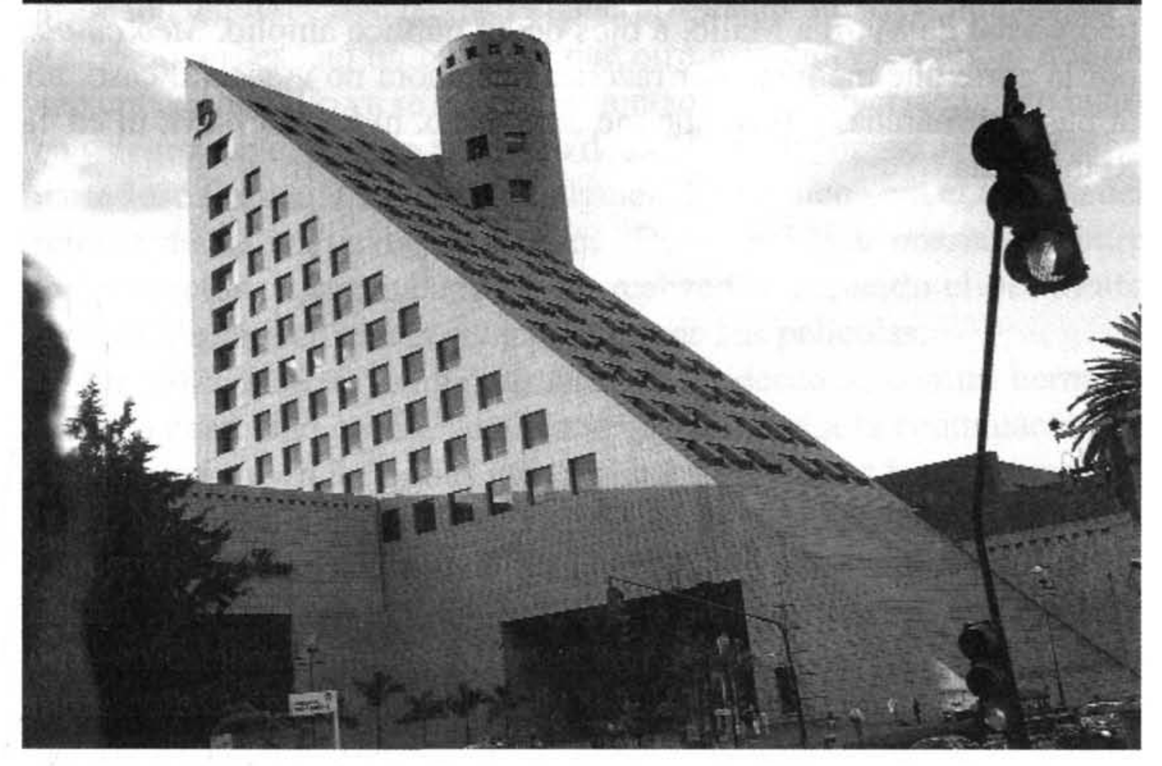
En los últimos años, hemos asistido a diversas tentativas de revalorización de la figura de una pintora en torno a la cual cada vez está más claro que debemos, entre mediados de los años veinte, y mediados de los años cuarenta, algunas de las obras más importantes de la pintura española del siglo XX. Lucía García de Carpi –que obviamente la había incluido en su pionero libro de la editorial Istmo sobre nuestra pintura surrealista, del que está extraído el fragmento que antes cité– y Josefina Alix mostraron cuadros suyos en su gran exposición surrealista del Reina Sofía. En 1993, con Maruja Mallo todavía en vida, pero

recluida en un sanatorio, el CGAC de Santiago de Compostela inició sus actividades con una retrospectiva de su obra, que luego viajó al Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. El madrileño Guillermo de Osma ha sido uno de los galeristas que con más ahinco ha buscado y enseñado aquélla. En el ámbito de la palabra escrita, hay que referirse a los diversos textos de Quico Rivas, Juan Pérez de Ayala, María Escribano, Fernando Huici o Estrella de Diego, al testimonio del también surrealista Eugenio Fernández Granell, a las monografías de Consuelo de la Gándara y Carme Vidal, a su inclusión por Shirley Mangini entre *Las modernas de Madrid,* al reciente volumen colectivo fruto de unas jornadas en la villa natal de la pintora, y por último a la biografía de José Luis Ferris, ya mencionada al comienzo de estas palabras, biografía conseguida, ya lo he dicho, bastante exacta –pese a que la afeen unos cuantos pequeños errores que se podrían haber evitado, sobre todo por lo que se refiere a nombres propios–, que he tenido muy en cuenta a la hora de escribir estas líneas.

Pero pese al importante precedente del CGAC, lo que sigue pendiente es una gran muestra que fije de una vez por todas el perfil artístico y vital de Maruja Mallo, a ojos de un público amplio. *Mea culpa,* por la parte que me toca: por razones que ahora no vienen al caso, no la puse en marcha, y bien que me arrepiento, ni en el IVAM, ni en el Reina Sofía.

Dípticos mexicanos
Palacio de Bellas Artes (México DF)/ Palacio de Hierro (México DF)





Caterina Albert y María Luz Morales*

Amparo Hurtado Díaz

En 1905, ha hecho recientemente un siglo, se publicó en Barcelona una obra maestra, la novela *Solitud* [Soledad] de Víctor Català. El libro despertó enseguida un gran entusiasmo de crítica y público y fue tenido por un modelo de prosa catalana, al mismo tiempo que su desconocido autor era considerado como un escritor genial. Cuando acabó sabiéndose que tras el pseudónimo masculino se escondía una mujer, Caterina Albert, el estupor general se intensificó todavía más.

Las obras de Caterina Albert Paradís (L'Escala [Girona] 1869-1966), *Víctor Català*, llamaron poderosamente la atención desde el inicio de su carrera literaria. Comenzó ganando un concurso literario, los juegos florales de Olot de 1898, con un monólogo dramático titulado *La infanticida*, pero el jurado, al percatarse de que aquella pieza había sido escrita por una mujer, se escandalizó hasta el punto de prohibir su representación. A partir de entonces, Caterina Albert decidió mantenerse al margen de la vida social literaria y adoptar un nombre masculino, Víctor Català, que ya nunca dejaría de utilizar en el campo de las letras. Bajo este pseudónimo (procedente de una novela suya inacabada) llegó a publicar una importante producción narrativa, sombría y pesimista, integrada principalmente por *Drames rurals* (1902) [Dramas rurales], *Ombrívoles* (1904) [Sombrías], *Solitud* (1905) [Soledad], *Caires vius* (1907) [Aristas vivas], *La Mare-balena* (1920) [La Madre ballena], *Contrallums* (1930) [Contraluces], *Vida molta* (1949) [Vidas molidas] y *Jubileu* (1951) [Jubileo]. La idea central de toda esta obra narrativa, marcada tanto por la creencia de la autora en la «fatalidad cósmica»[1] como por su personal misantropía, era «no tanto la creencia

* *Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación B2002-02481, financiado por la DGICYT.*

[1] *«Cadascun [dels* Drames*] presenta una forma diferent de manifestació del pes de la fatalitat còsmica en la vida humana» [Cada* Drama *presenta una forma distinta de manifestación del peso de la fatalidad cósmica en la vida humana»] (Jordi Castellanos 1986: 588 597).*

en la intrínseca maldad de la naturaleza humana, como el íntimo convencimiento de la crueldad gratuita y de la maldad instintiva que preside las relaciones entre los seres del mundo en que vivimos, basadas casi siempre en el egoísmo, la mentira y el engaño»[2].

El resonante éxito literario de Víctor Català supuso la traducción de su obra a diversas lenguas europeas, como el español, el alemán, el italiano y el francés, en primer lugar. A principios del siglo XX las traducciones al castellano de obras escritas en catalán no eran habituales como hoy en día y mucho menos si se trataba de traducir a escritoras, todavía muy mal vistas en aquella época[3]; no obstante, la recepción de la narrativa de Caterina Albert, *Víctor Català*, constituyó una excepción. Desde la aparición de su primera novela, sus obras fueron traducidas regularmente al castellano y, antes de la guerra civil española, toda su narrativa –salvo un par de títulos– había sido publicada en español. Así pues, en los años treinta se habían traducido ya la novela *Solitud* y la mayor parte de los cuentos de *Drames rurals, Ombrívoles, Caires vius, La Mare-Balena* y *Contrallums*[4]. Es más, diversos relatos de este último libro, de *Contrallums,* se habían publicado en traducción castellana antes que en su lengua original.

El libro *Contrallums* apareció en catalán en 1930. Reunía diez narraciones[5] en las que el dolor, la miseria y el egoísmo constituían el tema constante. Ya el mismo título –contraluces– ponía de manifiesto que la obra había sido escrita desde el lado oscuro de la realidad, desde la perspectiva de la sombra, «amb l'objectiu de posar davant del públic l'espectacle grandiós i esfereïdor alhora de la condició humana» [«con el objetivo de poner ante el público el espectáculo grandioso y a la vez aterrador de la condición humana»][6]. *Contrallums* proseguía pues la línea temática habitual de la escritora. Ahora bien, de las diez narraciones que integraban el volumen por lo menos la mitad ya había sido publicada como colaboración literaria

[2] *Antonio Vilanova 2005: 306.*

[3] *«És més deshonrós per una dona escriure que fer altres disbarats» [Es más deshonroso para una mujer escribir que cometer otros disparates]. Carta de Caterina Albert a Joan Maragall. (Català,* O.C. *1972: 1786).*

[4] *Véase la bibliografía final.*

[5] Conversió, Dionisos, L'altra vida, Els centaures, L'esfinx, Penediment, La pua de rampí, Nostramo, La cotilla de domàs groc, L'embruix */*Conversión, Dionisos, La otra vida, Los centauros, La esfinge, Arrepentimiento, La púa del rastrillo, Nuestro amo, El corsé de damasco amarillo, El embrujo*/. (Català, O.C. 1972: 813-963).*

[6] *Casacuberta 2002: 38.*

inédita en el periódico madrileño *El Sol*, en 1928 y 1929, en traducción castellana de Mª Luz Morales.

Para reconstruir y recuperar esta olvidada, cuando no desconocida, colaboración de Víctor Català con el periódico *El Sol* –objetivo de este artículo- hay que empezar por situarla en su contexto histórico, la dictadura de Primo de Rivera y el movimiento de resistencia que provocó, entre otros, en el mundo de la cultura. El 13 de septiembre de 1923, Miguel Primo de Rivera, por entonces capitán general de Cataluña, dio un golpe de estado, disolvió las Cortes, dejó en suspenso la constitución y estableció un directorio militar con el beneplácito del rey Alfonso XIII. Apenas una semana después, un Real Decreto instauraba la censura y prohibía el uso de la lengua catalana, entre otras medidas represivas. De inmediato, destacados intelectuales, artistas y escritores castellanos y catalanes promovieron conjuntamente una serie de protestas contra la dictadura militar. En marzo de 1924, un grupo de escritores castellanos, integrado por 118 firmantes, dirigió a Primo de Rivera, presidente del directorio, un manifiesto en defensa de la lengua catalana y, poco después, los firmantes recibían un mensaje público de agradecimiento, de parte de 85 escritores y artistas catalanes, entre los cuales Víctor Català[7]. Más adelante, en 1927, organizaron, en el Palacio de Bibliotecas y Museos del Paseo de Recoletos de Madrid, una Exposición del Libro catalán con cerca de seis mil volúmenes, «pertenecientes todos a fechas posteriores al año 1900»[8], y un ciclo de conferencias de eminentes personalidades, que tuvieron, ambos, amplia resonancia en los medios de comunicación de la época. La literatura catalana, prohibida o no, ganaba cada vez mayor visibilidad.

También durante 1927, Nicolás Mª de Urgoiti –fundador, entre otras empresas, de la Papelera Española, de la editorial Calpe y de varios de los periódicos españoles más prestigiosos del primer del siglo XX, como *El Sol* y *La Voz*, a la vez que firmante del manifiesto de 1924 y miembro del Patronato que desde Madrid organizaba la Exposición del Libro–, trataba de obtener la incorporación de Víctor Català a las páginas de *El Sol*. El periódico contaba ya con diversos colaboradores cata-

[7] *Firmantes del primer manifiesto eran, entre otros, Manuel Azaña, Azorín, Ramón Menéndez Pidal, María-Gregorio Martínez Sierra, José Ortega y Gasset, Fernando de los Ríos, Claudio Sánchez Albornoz, Federico García Lorca, etcétera. Desde Barcelona respondieron Narcís Oller, Àngel Guimerà, Santiago Rusiñol, Apel.les Mestres, Joaquim Ruyra, etcétera. Véase Ventalló (1976) para información exhaustiva sobre las actividades conjuntas de intelectuales castellanos y catalanes en 1924, 1927 y 1930.*

[8] *Ventalló 1976: 47.*

lanes, como Gaziel, Josep Carner, Carles Soldevila y Josep Pla, entre otros, pero en el caso de Víctor Català se proponía hacer una excepción y encargarle prosa de ficción, cuentos inéditos. Así pues, a través de su director, Félix Lorenzo, *El Sol* puso en manos de Mª Luz Morales, redactora de plantilla, la tarea de convencer del proyecto a la escritora y, por otra parte, le encargó la traducción de los futuros cuentos: «No me dirá –le planteó el director a Morales– que no domina la lengua catalana. Pues bien: Víctor Català escribirá, en su lengua, cuentos para *El Sol*... y usted nos los traerá perfectamente traducidos»[9].

Mª Luz Morales Godoy (A Coruña 1898 – Barcelona 1980) era una renombrada periodista antes de la guerra civil, pero el franquismo silenció su trabajo hasta el extremo de que actualmente es casi desconocida. Para recordar su trayectoria profesional cabe destacar que pertenecía a una familia gallega medianamente acomodada, que se trasladó a Barcelona por motivos laborales hacia 1900. Mª Luz Morales estudió en el Instituto de Cultura de Francesca Bonnemaison y, luego, en el Seminario de Pedagogía del Consejo de Investigación Pedagógica de la Mancomunitat catalana, lo que le proporcionó una sólida formación, sobre todo en lenguas. Gracias a haber ganado un concurso literario convocado por el periódico *La Vanguardia* de Barcelona, a los veinticinco años comenzó a publicar en sus páginas, firmando generalmente como Felipe Centeno, un pseudónimo galdosiano. Colaboraba también en numerosas revistas y, a partir de 1926, entró en la redacción de *El Sol*, donde mantuvo hasta 1931 una página semanal fija, titulada, al estilo de la época, «La mujer, el niño y el hogar». Para acudir a la redacción del periódico, Morales a menudo viajaba a Madrid, donde se alojaba en la Residencia de [Estudiantes] Señoritas, dirigida por la célebre pedagoga María de Maeztu Whitney. A ejemplo suyo, fundó en Barcelona una Residencia Femenina de Estudiantes, instalada en unas dependencias del Palacio de Pedralbes, que fue inaugurada a principios de la Segunda República, pero desafortunadamente la guerra civil acabó con su existencia: «El máximo y más grato acontecimiento de su corta vida fue, sin duda alguna, la estancia en ella de Gabriela Mistral»[10].

En julio de 1936, al poco de empezar la sublevación militar, Mª Luz Morales fue escogida directora de *La Vanguardia*, cargo que desempe-

[9] *Morales 1973: 149.*
[10] *Morales 1973: 101.*

ñó hasta febrero de 1937, y que le costó, al término de la guerra, ser encarcelada y separada de toda actividad periodística, «depurada» según la terminología de la época. Durante los años en que tuvo prohibido el ejercicio de su profesión, sobrevivió trabajando para diversas editoriales e incluso llegó a poner en marcha una pequeña editorial propia, Surcos, mientras continuaba su dedicación de siempre a la literatura juvenil. Sus esmeradas adaptaciones de los clásicos para niños –Homero, Esquilo, Sófocles, Dante, Shakespeare, Cervantes, Tirso de Molina, Goethe, etcétera–, editadas por Araluce, todavía hoy se siguen editando.

En 1948, Morales pudo por fin recuperar el periodismo y entrar en la redacción del *Diario de Barcelona*, donde escribió casi hasta su muerte. Uno de sus últimos libros, *Alguien a quien conocí* (1973), sin llegar a ser propiamente unas memorias, perfila la personalidad de la autora a través del testimonio de sus vivencias con destacadas figuras: Madame Curie, Hermann von Keyserling, Gabriela Mistral, Paul Valéry, Federico García Lorca, André Malraux y Víctor Català. Respecto a su actividad como traductora, todavía no existe un censo completo de su labor. Fue, desde luego, uno de los primeros traductores en realizar doblajes para el entonces novísimo cine sonoro; y además publicó numerosas traducciones, entre otros autores, de Thomas Hardy, Henry James, George Eliot, Colette, Vicki Baum, André Maurois... y, como sabemos ahora, de Caterina Albert, *Víctor Català*.

En 1927 –retomando el hilo–, cuando el director de *El Sol* encargó a Mª Luz Morales que mediara para conseguir la colaboración de Víctor Català, la periodista decidió visitar personalmente a la escritora. El encuentro entre ambas resultó afortunado: aunque se llevaban casi treinta años, las dos eran mujeres solteras, emancipadas y orgullosas de su independencia económica. Morales le planteó a Caterina Albert que *El Sol* quería publicar «cuentos inéditos de Víctor Català, a todo honor... ilustrados... a página entera...»[11]. Albert alegó que ella siempre escribía sus narraciones en catalán. Entonces Morales le propuso ser su traductora. «La empresa no es fácil»[12] le respondió la escritora. Sin embargo, le había complacido la proposición, y aceptó. Todavía le inquietaban ciertos aspectos del proyecto, que expuso más tarde a su futura traductora en una larga carta, a partir de la cual se inició entre

[11] *Morales 1973: 148.*
[12] *Morales 1973: 163.*

ambas una interesante correspondencia sobre su colaboración, básicamente inédita todavía[13]. Decía Víctor Català en aquella primera carta, refiriéndose a algunas traducciones anteriores de sus obras:

> «Yo no sé por qué causa (quizá por la rudeza campesina de mi pluma) pero lo cierto es que, vertidos al castellano, esos ensayos no resultan; entre la primera y la segunda encarnaciones se produce una disonancia misteriosa, un algo que no concuerda con el espíritu (y, frecuentemente, tampoco con la letra) del original y que me causa el mismo malestar que debe de causar a los lectores desinteresados. Cuando me doy cuenta de ello quisiera saber escribir en castellano para componer directamente en esta lengua lo que esté destinado a público castellano y evitarme así y evitar al traductor la tortura de la versión que yo misma siento difícil, de prueba.
>
> El segundo reparo surge de la índole de mis temas, temas campesinos, en su mayor parte, y que no sé si encajan mucho en las páginas de un rotativo destinado, principalmente, a público de cultura y ambiente ciudadanos.
>
> Tercero: me pide usted cuentos; es decir, trabajillos cortos, y a mí suelen resultarme todos largos, más con proporciones de novela corta que de verdaderos cuentos, y, por lo tanto, más propios del libro que del periódico»[14].

La «disonancia misteriosa» que Caterina Albert decía percibir, no sin razón, en algunas traducciones castellanas de su narrativa podría deberse no tanto a la dificultad, inherente a toda traducción, de recrear el original sino, sobre todo, al problema de reformular la personalísima lengua de creación de esta escritora, de tal modo que el texto de llegada a menudo parece una infratraducción. Mª Luz Morales era muy consciente de ello, sin duda porque apreciaba la diferencia entre la «lengua propia» –el catalán– y la «propia lengua» –la literaria– de Caterina Albert[15]: «No era fácil, no. En otra ocasión lo he dicho con palabras que reitero: la forma de expresión, el léxico de Víctor Català es el más vivo, el más diverso, el más jugoso, el más expresivo que jamás haya poseído un escritor, poeta o prosista en lengua catalana (...). [Traducirla] fue una bella aventura... del espíritu»[16]. Respecto al

[13] *Parte de este epistolario, como indican las notas, se conserva en el archivo de L'Escala, en versión manuscrita. La escritora firmaba sus cartas a Mª Luz Morales como Caterina Albert, no con pseudónimo. Ambas se escribían en castellano y ninguna de las dos, salvo excepción, fechaba las cartas.*

Agradezco la colaboración de Dolors Madrenas y Joan M. Ribera Llopis.

[14] *Morales 1973: 164.*

[15] *Nardi 1993: 90.*

[16] *Morales 1973: 165.*

«segundo reparo», el ruralismo temático, no hubo el menor problema; en cambio el tercer punto, la extensión de los cuentos, acabó siendo efectivamente el caballo de batalla con el rotativo madrileño. En cualquier caso, a principios de 1928 Mª Luz Morales iniciaba el encargo de traducción del periódico, según comunicaba por carta a Caterina Albert:

> «Mi buena y admirada amiga: no he de encarecerle con cuanta alegría he abierto su carta con la que acompaña su bellísima novela corta para El Sol (...). Desde luego, creo que no sólo servirá para El Sol sino que gustará mucho, pues allí reina una gran amplitud de criterio (...). He empezado ya a traducir, poniendo en ello mis cinco sentidos, pero... No me atrevo a enviarlo a su destino hasta tener siquiera en mi poder esta novela terminada. En cuanto pueda hacerlo así, el director se entenderá directamente con usted en la cuestión «numismática». Desde luego yo no habría mediado ni puesto tanto empeño por mi parte, si no supiera que son gentes que saben quedar bien en estas cosas. Pero, sobre todo, no nos olvide... Termine la novelita... y piense en comenzar otra. No se preocupe de la mucha o poca extensión: irá en folletín y, si no cabe en uno, se publicará en otro. Cuando tengamos siquiera un par de cosas inéditas, entrará en turno el Dionisos. Al pie de cada trabajo irá la línea aclaratoria y prohibitiva, según su deseo, y los originales quedarán, naturalmente, en mi poder, muy bien guardados para cuando usted los quiera»[17].

A juzgar por el epistolario, el primer trimestre de 1928 fue de una intensa actividad por parte de ambas mujeres, la escritora y la traductora. Por lo que parece, Caterina Albert iba enviando sus cuentos a medida que los iba escribiendo, acabados o capítulo a capítulo, pero siempre más rápidamente de lo que los traducía Morales. La escritora enviaba los originales manuscritos a la traductora, que tras recibir la primera entrega le escribió: «la letra creo entenderla perfectamente; si en el sentido se me oculta algo, ya lo consultaré con usted»[18]. Morales, siempre según las cartas, prefería traducir los cuentos cuando los había recibido completos –para captar el sentido global– y, una vez terminada la versión, si Albert estaba en Barcelona, le consultaba dudas y problemas de traducción.

En abril de 1928 comenzaron a publicarse en *El Sol* las traducciones castellanas de Mª Luz Morales de los cuentos inéditos de Víctor Català:

[17] *Archivo de L'Escala.*
[18] *Archivo de L'Escala.*

el día 22 el diario publicó un artículo editorial en el que anunciaba a sus lectores: «Colaboraciones de *El Sol*. Cuentos de Víctor Català», a doble columna y con un retrato a lápiz de la escritora, obra de Emilio Ferrer. El 26 de abril apareció el primer cuento, *Esfinge*. El primero de mayo, el diario sacaba una larga reseña, titulada «Los cuentos de Víctor Català», de Eduardo Gómez de Baquero, *Andrenio*, uno de los críticos literarios más respetados de aquella época. El 18 de mayo apareció *La púa del rastrillo*; el 8 de junio, *Chiribito*; el primero de julio, *Dionisos*; el mes siguiente se publicó una novela corta, *Conversión*, dividida en tres entregas, el 3 de agosto (*Conversión* I), el 19 de agosto (*Conversión* II) y el 23 de agosto (*Conversión*, conclusión). El cuento titulado *Desenlace* apareció el 30 de agosto, si bien, según el acuerdo de publicar uno mensualmente, hubiera correspondido a septiembre. En todo caso, el siguiente y último cuento localizado[19] en *El Sol* es *El corsé de damasco amarillo*, que se publicó varios meses más tarde, el 13 de enero de 1929. Todos los cuentos aparecieron ilustrados por Ferrer y las traducciones, iban siempre firmadas al pie.

En el libro *Alguien a quien conocí*, Mª Luz Morales expone sus propósitos como traductora. Desde el punto de vista profesional, quería cumplir satisfactoriamente su compromiso con *El Sol*, por encargo del cual realizaba las traducciones: «No era cosa fácil (...). Por paradójico que pueda parecer, es más espinoso el trasvase entre "dos lenguas propias" [la catalana y la castellana] que la simple versión a la lengua propia desde una lengua ajena»[20]. Pero, más allá del encargo de traducción, Morales sentía la lengua literaria de la escritora como un reto personal. Así pues, adoptó un método traductor tan atrevido a primera vista –traducir palabra por palabra, literalmente, y, cuando podía, homofónicamente– como eficaz, gracias a su elevada competencia en castellano. Además, cuando era posible, traductora y escritora revisaban la versión de los cuentos en la lengua de llegada; hay que conocer directamente las páginas que las muestran juntas:

> «Me esforzaba yo –escribe Morales– en conservar en los cuentos de Víctor Català el jugo, la fragancia originales, en alejarme lo menos posible del modo y manera de expresar, de decir suyo. En una fidelidad aferrada no sólo

[19] *En la colección de* El Sol *que se conserva en la Hemeroreca Municipal de Madrid faltan algunos números y, a veces, páginas, de forma que no puedo afirmar con toda seguridad que no se publicara algún otro cuento, a pesar de haber «peinado» varias veces los años 1928, 1929 y 1930.*

[20] *Morales 1973: 165.*

al fondo sino a la forma, me apoyaba, siempre que era posible, en la similitud tanto como en la equivalencia. Quería lograr una traducción que no pecara por literal ni por literaria, algo como, ¿lo diré?, una traducción... entrañable. Frente a esta actitud mía, mantenía ella la de un extremado rigor respecto a la pureza o purismo del lenguaje. Y, al acecho de cualquier posible desliz, no era rara su pregunta, entre burlona y recelosa:

— Oiga, oiga, amiga, eso ¿no suena a *catalanada*?»

El método traductor de Morales –«fidelidad aferrada no sólo al fondo sino a la forma»– la llevaba, pues, a decisiones conservadoras, siempre que resultaran aceptables. Por citar un ejemplo extremo, a la vez que evidente, si tenía que traducir «*rondalla*» prefería usar el arcaísmo español «rondalla» antes que la palabra equivalente, «conseja»; y, por descontado, descartaba «cuento». O, por similitud, escogía traducir «*lligar*» por «ligar», en vez de por «atar»: «Cuando nos ligan a la vida, nos ligan a nuestro destino». Por lo mismo, en ocasiones forzaba la lengua, prefiriendo, por ejemplo, mantener las antiguas formas «ferrer» y «ferrera» antes que «herrero» y «herrera». Decisiones de este tipo la llevaban a entrecomillar muchas palabras –a veces demasiadas– y a introducir numerosas notas aclaratorias a pie de página. En una misma traducción se encuentra, por ejemplo, *coca* y la nota al pie: «Especie de torta que se hace en Cataluña y cuya descripción da a continuación la autora». O bien «¡Adiós, "*mestresses*"!» y la correspondiente N. de la T. «amas, señoras mías». No obstante, gracias a estas opciones conservadoras, sus traducciones conseguían dar visibilidad a numerosas palabras culturales, como la mencionada *coca*, *pubilla* y *pubill*; *noia* castellanizado «noya»; *mas* y *masía*, etcétera.

Paralelamente, Morales procuraba conservar el mismo orden de palabras del original, o el tratamiento catalán de *vós*, así como si era posible solía mantener los nombres propios, fueran antropónimos o topónimos –*Feliu, Arnau, Birell*–, aunque cuando le parecía conveniente los traducía al castellano, según las costumbres de traducción del primer tercio del siglo XX: «Catalina» y no *Caterina*, y «Figueras» y no *Figueres*, por ejemplo. ¿Con todas estas estrategias, consiguió la traductora evitar la «disonancia misteriosa» sobre la que la había advertido la escritora? No del todo: en la prosa literaria de Víctor Català parece haber algo intransferible.

En enero de 1929 apareció *El corsé de damasco amarillo*, última participación por lo que parece de Víctor Català en *El Sol*. La causa de

este final fue la excesiva extensión de sus narraciones. Por lo que dice una compungida carta[21] de Morales a Caterina Albert, a finales del año anterior el director había comunicado a la redacción el «acuerdo de suprimir los artículos en serie», lo que le obligó a devolver a Víctor Català un original, «por sus dimensiones verdaderamente extraordinarias». Después de eso, por más explicaciones que le dio la traductora –que era una disposición de carácter general, que la falta de espacio «es una de las muchas tiranías del periodismo», y que en el diario esperaban con impaciencia nuevas traducciones–, la escritora no envió ningún relato más. A fin de cuentas, ella ya había advertido antes de empezar que los cuentos le salían largos... A partir de aquel momento, Albert se dedicó a preparar la edición catalana del libro titulado *Contrallums*, que salió al cabo de un año, en 1930, con cinco de los cuentos aparecidos en *El Sol*, ahora en versión original: *Conversió, Dionisos, L'esfinx, La pua de rampí* y *La cotilla de domàs groc.*

Además de la autora, la idea de reunir en un volumen los cuentos de Víctor Català acabados de publicar en *El Sol* también la tuvo la Compañía Ibero-Americana de Publicaciones (C.I.A.P.), una importante empresa madrileña. Mª Luz Morales le escribió a la escritora: «[C.I.A.P.] quisiera publicar los cuentos de usted, que traducidos por mí, salieron en *El Sol*»[22]. Morales volvía a ser la encargada de presentar el nuevo proyecto a Víctor Català, y esta vez se le encomendó también escribir el prólogo, si llegaba el caso. Pero cuando se puso en contacto con la escritora, no llegó a tiempo porque enseguida salió *Contrallums*. Al recibir un ejemplar de parte de la escritora, Morales le escribió:

> «No puede imaginarse la alegría que su carta y su libro me han traído. Aquella porque me demuestra que, a pesar de todo, no está enojada conmigo; éste, el libro, porque hojeándolo no he podido por menos que sentir una punta de orgullo, y decirme que a no ser por mi insistencia, por mi terquedad, por mi pesadez, por mi impertinencia (que de todo hubo), algunas de estas páginas no huberan llegado a escribirse. Qué pretensiones, ¿no? Mas también me trae el libro una punta de remordimiento; la edición castellana debió salir al tiempo que esta catalana (...). Ahora, el primero de febrero [1930], salgo para Madrid y veré al editor (C.I.A.P.) con quien había tratado de su libro. ¿Quiere usted que nos entrevistemos antes de mi partida y dejemos ultimados todos

[21] *Archivo de L'Escala.*
[22] *Archivo de L'Escala.*

los detalles? Ello daría el empujón definitivo a la publicación de "Contraluz"...»[23].

Pero el proyecto de Mª Luz Morales de reunir en un volumen sus traducciones de la escritora catalana no llegó a materializarse. Por otra parte, los cuentos de *Contrallums* no eran exactamente los mismos que los de *El Sol* y, además, en alguna de sus cartas, Mª Luz Morales menciona estar traduciendo o haber traducido relatos (*Epístola, Diálogo prismático*...) que finalmente no aparecieron en *El Sol*, lo que podría significar que tuvo en las manos más originales que los publicados.

En conclusión, sólo es posible hacer conjeturas sobre cuáles habrían sido los relatos escogidos para componer «Contraluz» en castellano. Hemos podido comprobar, en cambio, que en el marco de la contestación contra la dictadura de Primo de Rivera *El Sol* publicó en 1928-29 una serie de cuentos, entonces inéditos, de Víctor Català, en traducción castellana de Mª Luz Morales; que la correspondencia entre la escritora y la traductora revela una estrecha colaboración profesional entre ambas y aporta nuevas e interesantes reflexiones sobre la traducción del catalán al castellano; y, finalmente, que en 1930 Caterina Albert utilizó varios de los originales catalanes de sus cuentos, publicados en *El Sol*, para integrar su libro *Contrallums*. Después de la guerra civil española y durante la dictadura franquista, por último, no volvió a traducirse al castellano a Caterina Albert, *Víctor Català*.

Referencias bibliográficas y hemerográficas

Albert, Caterina Català, Víctor; 1907: *Vida trágica. Colección de cuentos.* Traducción y prólogo de Ángel Guerra. Madrid: Biblioteca Patria, XXXV.

Albert, Caterina Català, Víctor; 1907: *Soledad.* Traducción de Francisco Javier Garriga. Barcelona: Montaner y Simón.

Albert, Caterina Català, Víctor; c.1910: *La Enjuta.* Traducción de M. Domenje [sic] Mir. Barcelona: E. Domènech.

Albert, Caterina Català, Víctor; 1921 a): *Dramas rurales. Novelas breves (primera serie).* Traducción y prólogo de Rafael Marquina. Madrid: Calpe, Colección Universal 415-416.

Albert, Caterina Català, Víctor; 1921 b): *La madre ballena.* Traducción y prólogo de Rafael Marquina. Madrid: La Pluma.

[23] *Archivo de L'Escala.*

Albert, Caterina Català, Víctor; 1928: *Esfinge.* Traducción de M. Luz Morales. *El Sol,* 26-IV-1928.

Albert, Caterina Català, Víctor; 1928: *La púa del rastrillo.* Traducción de M. Luz Morales. *El Sol,* 8-VI-1928.

Albert, Caterina Català, Víctor; 1928: *Chiribito.* Traducción de M. Luz Morales. *El Sol,* 1-VII-1928.

Albert, Caterina Català, Víctor; 1928: *Conversión.* Traducción de M. Luz Morales. *El Sol,* 3-VIII-1928; 19-VIII-1928; 23-VIII-1928.

Albert, Caterina Català, Víctor; 1928: *Desenlace.* Traducción de M. Luz Morales. *El Sol,* 30-VIII-1928.

Albert, Caterina Català, Víctor; 1929: *El corsé de damasco amarillo.* Traducción de M. Luz Morales. *El Sol,* 13-I-1929.

Albert, Caterina Català, Víctor; 1928: *Obres Completes* [O.C.]. Prólogo de Manuel de Montoliu. Epílogo de Maria Aurèlia Capmany. Barcelona: Editorial Selecta, 2ª. edición.

Andrenio, Gómez de Baquero, Eduardo; 1928: «Los cuentos de Víctor Català». *El Sol,* 1-V-1928.

Casacuberta, Margarida; 2002: «Víctor Català i la literatura de l'ombra». En: Enric Prat y Pep Vila (eds.). *II Jornades d'estudi. Vida i obra de Caterina Albert i Paradís (Víctor Català), 1869-1966.* Barcelona: Ajuntament de L'Escala-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 33-51.

Castellanos, Jordi; 1986: «Víctor Català». En: Martí de Riquer, Antoni Comas, Joaquim Molas: *Història de la literatura catalana.* Barcelona: Editorial Ariel, vol.VIII, pp. 579-623.

El Sol; 1928: «Colaboraciones de *El Sol.* Cuentos de Víctor Català». *El Sol,* 22-IV-1928.

Morales, María Luz; 1973: *Alguien a quien conocí.* Barcelona: Editorial Juventud.

Nardi, Núria; 1993: «Caterina Albert, Víctor Català: la llengua pròpia, la pròpia llengua». En: Enric Prat i Pep Vila (eds.). *Actes de les primeres jornades d'estudi sobre la vida i l'obra de Caterina Albert i Paradís (Víctor Català).* Barcelona: Ajuntament de L'Escala-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 89-118.

Rodrigo, Antonina; 1996: *Mujeres para la historia. La España silenciada del siglo XX.* Madrid: Compañía Literaria, pp. 203-214.

Ventalló, Joaquim; 1976: *Los intelectuales castellanos y Cataluña. Tres fechas históricas: 1924, 1927 y 1930.* Barcelona: Galba Edicions.

Vilanova, Antonio; 2005: *Auge y supervivencia de una cultura prohibida. Literatura catalana de posguerra.* Barcelona: Ediciones Destino, pp. 300-306.

PUNTOS DE VISTA

Dípticos mexicanos
Paco's Paradise (Jalisco)/ Zócalo (México DF)

Empréstame a tu hermana

Gonzalo Rojas

Una idiotez estar pensando en todo y a la vez en nada, viéndola
sangrar
a la muchacha de 20 toda preñada
de nadie pariendo y el problema es justamente
lo mucho que es el mar en cuanto a belleza,
lo mucho y las gaviotas,
esa especie de mucho que es la libertad
y uno aquí pensando.

Es decir lo ilusorio que ha llegado a ser este ojo,
esta jeta, esta nariz
de tanto y tanto respirar si es que el oxígeno
se llama vejez, las cosas claras, si es que los 3 minutos
que le van quedando al desperdicio
que es el hombre se llaman de repente
trinidad, Trinidad Santísima, esta mañana lo enterramos
lo enterramos a quién, ya ni recuerdo a quién
con todo ese gentío que se junta y esos llantos atroces.

Todo eso sin puntuación, para qué tanta puntuación,
el Neruda puntuaba y vamos viendo lo que le pasó
ni hablar de eso, qué habrá sido
de lo que habrá sido, a mí me gusta Blake, William
Blake y es que se me aparece
con su gorro frigio, ahí tienen un caballo,
ahí tienen definitivamente todo un caballo.

Además está lloviendo con todo este sol está lloviendo
42 a la sombra y es febrero
de algún año de alguna era, de alguna de estas eras
que le salen al planeta como heridas ocultas cuando menos lo piensa,

la por ejemplo edad de Lautréamont
el montevideano sin el cual el Breton para qué se casó,
para qué se casó con esa flaca se me ocurre, rue Fontaine
quarante-deux, quatrième étage, à droite.

Y ya pasando entonces de la quimera a la era, empréstame a tu hermana,
¡viva nuestra Suramérica rokhianamente hablando!
empréstame a tu hermana, a ver, a ver
si la cosa llega a parto de una vez, y nos juntamos todos
y conste que el primero que lo dijo fue un tal Simón
Rodríguez que le inventó la Patria Grande
al otro Simón de a caballo, antes, mucho antes
que Martí, y empréstame a tu hermana, hombre, así a lo roto
y la bailemos todos, y que vivan
hasta el diez mil del Mundo nuestra Caracas
donde dormí 7 años el exilio, y
nuestra Bogotá preciosa, y la putidoncella
fluminense sin fútbol eso sí
pero con Guimaraes, Río Grande do Sul,
y el Buenos Aires bórgico hasta las últimas estrellas, y
mi Lima vallejiana que no fue nunca horrible
como la han desollado por ahí
y el Tiahuanaco angélico, Evo y más Evo a ver qué pasa,
y Santiago de Chile por qué no
y por qué no Valparaíso que no fue fundado nunca.

Empréstame a tu hermana, ¿pero dónde anda el ritmo me habría dicho Matta?,
déjale eso a Homero le respondiera mi corazón, una idiotez
estar pensando en todo y a la vez en nada, viéndola sangrar
a la muchacha de 20 toda preñada
de nadie pariendo y el problema es justamente
lo mucho que es el mar en cuanto a belleza,
lo mucho y las gaviotas,
esa especie de mucho que es la libertad
y uno aquí pensando.

Pensando por otra parte en Tlaquepaque, se me vienen de golpe todas las ceibas

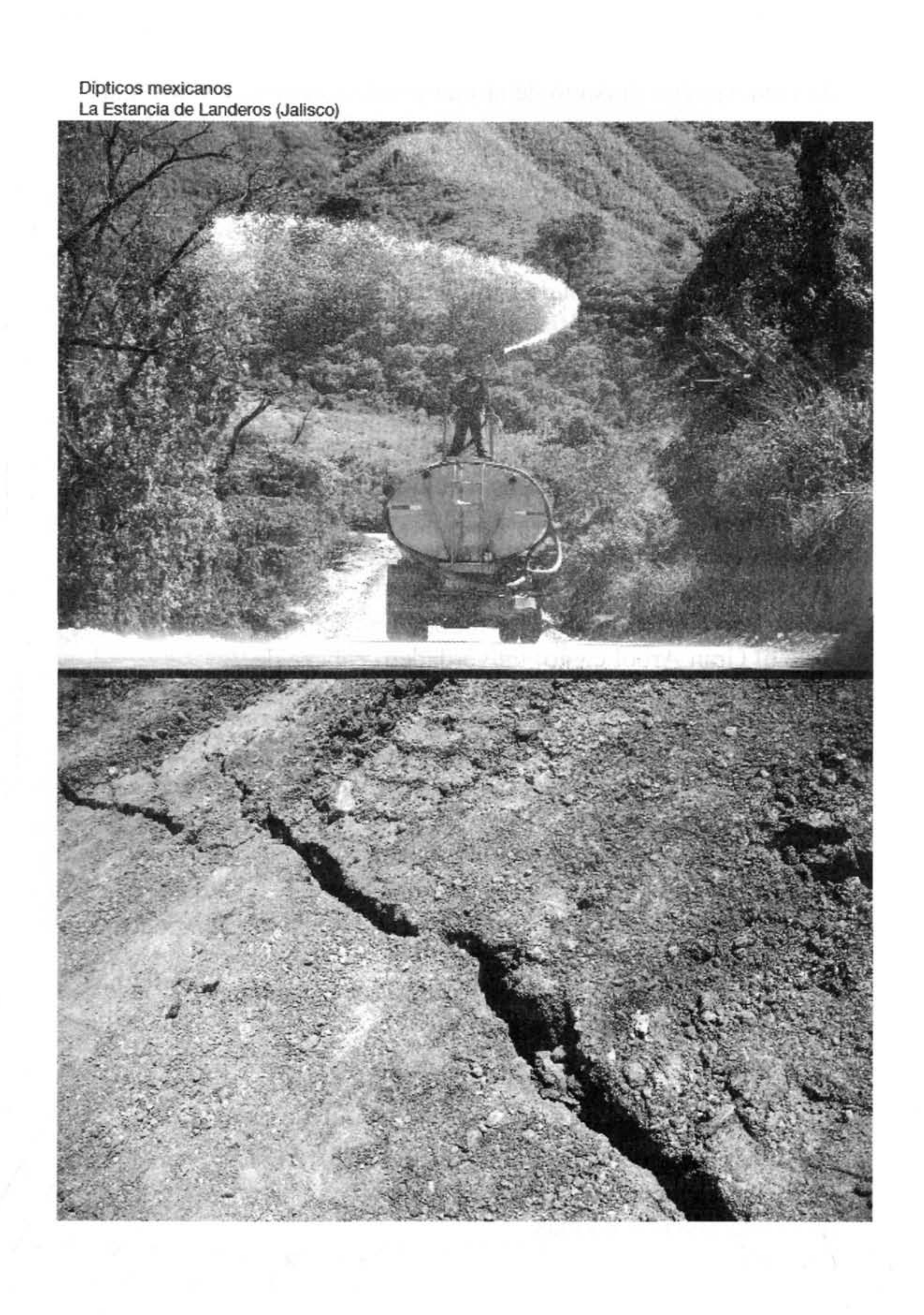
de Tlaquepaque finísimo de aroma y transparencia, y adiós a la
picantería que hace estragos chillando por la TV profanando el laberinto
de la soledad, Octavio me oiga, y Buñuel y además
las 500 rosas de mi jardín de este Chillán de Chile que no será México pero me
sigue siendo México, las heridas abiertas desde hace 3
mil años y están ahí abiertas mirándome en la medida fotográfica
en que todos somos rulfianos y aquí termina el ventarrón.

El ventarrón o el Apocalipsis, la única que me entiende
es mi Fabienne que vino a los 17 sobre junio
del 73 cuando el tanquetazo,
de puro loca vino con ese formato grande
de hembra grande rumana y parisina como Celan, en micro,
en bote vino, en carreta, en burro a la siga de nada que no fuera
la resurrección libérrima del amor
de París al Golfo vino a verlo todo, a transverlo, a
oírlo al Gran Árbol ciego: un verdadero cabeza de
tormenta, vayan, vayan también ustedes a leerlo a Lebu: ***was bleibt aber stiften die Dichter*** en ese mágico
cementerio frente al mar donde está escrito el Mundo
parado en el aire, sin raíces, sin nadie, y otra cosa ¿le
habrá costado el informe
sobre aquese tamaño personajo a la Fabienne
purpúreo y adivino?, ¿le habrá costado?,
¿se habrá costaleado setenta veces 7 como en la versión de los septuaginta hasta
que terminó vertiendo esas sílabas de loco por imantación
en parisino diamantino?

Allá ella
que no me oye. Le pago
en animal como puedo con mis noventa líneas o son 92, con un beso
del Renegado a Coyoacán le pago. Estará
lloviendo afuera o no más
llorando.

* *Was bleibt aber stiften die Dichter (Hölderlin) = Pero lo permanente –eso– lo fundan lo poetas.*

Dípticos mexicanos
La Estancia de Landeros (Jalisco)



El canon de Alberto Hidalgo

Carlos García y May Lorenzo Alcalá

Hace ochenta años, en 1926, se publicaba en Buenos Aires la antología *Índice de la nueva poesía americana*, con textos iniciales del peruano Alberto Hidalgo, el chileno Vicente Huidobro y el argentino Jorge Luis Borges. Esta obra estaba llamada a constituirse, desde su concepción, en el canon de la poesía de vanguardia de Hispanoamérica, especialmente por la calidad de los prologuistas y por el carácter excepcional de su aparición conjunta. La ausencia de mención expresa del editor ha llevado a inferir que la selección fuera realizada en conjunto por el trío de poetas sudamericanos.

En este ensayo creemos demostrar que esa suposición es errónea, y que la selección fue obra exclusiva de Hidalgo (1897-1967). Confiamos en que el presente trabajo genere un saludable debate sobre el tema, además de rescatar algunos inapreciables documentos desconocidos o ignorados hasta ahora.

Hidalgo y Huidobro

En la Fundación Vicente Huidobro (Santiago de Chile) se conserva la carta con la cual Hidalgo solicitara al chileno un prólogo, en un tono que permite deducir que el trabajo de selección ya estaba hecho por él mismo:

Buenos Aires 11 de enero de 1926

> Sr. Vicente Huidobro
> Santiago,
>
> Distinguido compañero:
>
> Una madrugada en Madrid, creo que León Felipe nos presentó. Usted no me recordará. Yo sí lo recuerdo. Si no mediara esta circunstancia, igualmente le escribiría.
>
> Florit[1] le dirá a usted que estoy por publicar una antología de toda la poesía americana de vanguardia. Espero que este libro tendrá una resonancia

[1] *Alusión al poeta chileno Juan Florit (1900-1981).*

intercontinental. Va a resultar una revelación para Europa. Tenemos poetas de izquierda tan buenos como los mejores de Francia. Deseo que usted escriba un capítulo del prólogo. Por su obra personal primero, por los discípulos que ha hecho y luego por lo que significa dentro de la lírica española como solución de una época literaria: el rubenismo, que usted echó por tierra[2], por todo eso, quiero que usted escriba unas páginas del prólogo, que así tendría tres capítulos; los otros dos llevarían mi firma y la de Jorge Luis Borges, argentino. Pero hay otra razón también que me mueve a pedirle esto: que Chile es uno de los primeros países que en América van a la cabeza del arte nuevo. Salen de ahí acaso los mejores poetas actuales. Usted debe decir unas palabras en la cabeza del libro. El espacio que quiera *y para decir lo que quiera.* Pero que sea pronto. Mándeme su parte, certificada, a esta dirección: Ventura Bosch 6740. De los poetas más importantes aparecerán 10 composiciones. Me faltan de usted 3 para enterar la cifra. Mándeme *Ecuatorial,* que es de donde quiero tomar unas que ya no me acuerdo de memoria. O cosas inéditas, si le parece mejor. Pero mándeme siempre *Ecuatorial.*

Le renuevo el apretón de manos de aquella noche en Madrid.

Alberto Hidalgo

Todo indica que Huidobro no respondió a esta misiva del peruano, lo cual no es sorprendente, ya que tenía otras preocupaciones: desde meses atrás, venía desarrollando en Chile una campaña política, que conllevó toda una serie de situaciones espectaculares, registrada por la prensa local: candidatura a la presidencia del país, clausura de su periódico –fundación de uno nuevo–, hasta hubo un atentado contra su vida... Por otra parte, si Huidobro tenía alguna noticia literaria del peruano, ella habría procedido de *España no existe* (1921, pp. 99 y 100) o de algún otro de los libros en que Hidalgo lo silenciara o bien lo maltratara.

De hecho, no hay constancia alguna en los archivos póstumos de Huidobro de que mantuviera contactos posteriores con Hidalgo. Los dos únicos libros de éste que figuran en la biblioteca del chileno tienen dedicatorias de 1926[3], por lo que puede suponerse que fueron adjuntados a la carta antes reproducida, a modo de presentación. Llamativamente, ella tampoco contiene ningún ejemplar del *Índice* (también hemos cotejado sin éxito el archivo suyo conservado en el Getty Research Center, USA).

Por su parte, *Índice* no contiene nada de *Ecuatorial,* sobre el que

[2] *Algo similar dirá Hidalgo en su prólogo al* Índice.

[3] *En la Fundación Vicente Huidobro se conservan sendos ejemplares dedicados de* Química del espíritu *(1923) y de* Simplismo *(1925).*

Hidalgo había insistido. Tampoco fueron finalmente diez los poemas de Huidobro recogidos en el libro. Los poemas suyos en el *Índice* proceden, con una sola excepción, de *Tour Eiffel*, *Horizon carré*, *Automne régulier*, *Poemas árticos* y *Tout à coup*. La excepción es la prosa poética titulada *Poema*, que había aparecido en la prensa de Santiago de Chile el 25 de agosto de 1925. La de *Índice* es la única publicación de este texto en libro. Huidobro no lo reeditó, pero sí dio a la imprenta una variante de ese texto en 1941, en su libro *Ver y palpar (1923-1933)*. Lo novedoso del poema sugiere que Hidalgo seguía de cerca los pasos de Huidobro, y quizás la producción chilena en general. De hecho, los poetas chilenos que adopta son realmente de los mejores de la época.

Ello no sorprende, dada la fluidez de los contactos literarios entre Argentina y Chile. Varios chilenos incluidos en el *Índice* publicaban en órganos de la vanguardia rioplatense, donde Hidalgo bien puede haber reparado en ellos: Pablo Neruda, Juan Marín, Cruchaga Santa María, Jacobo Nazaré, Salvador Reyes y Rojas Giménez habían visto sus poemas en revistas de Buenos Aires. En la primera *Proa*, por ejemplo, publicaron Reyes y Rojas Giménez, y Roberto A. Ortelli reseñó el libro de Reyes en 1923, el mismo año en que éste, a su vez, reseñará *Fervor de Buenos Aires*, de Borges. Reyes, Marín, Neruda y Rojas Giménez habían publicado también en *Martín Fierro*.

Borges, por su parte, mantuvo contacto epistolar con S. Reyes, Jacobo Nazaré y seguramente con otros poetas jóvenes de Chile o radicados allí, como R. Yépez Alvear. Su hermana Norah Borges ilustró, contemporáneamente a *Índice*, un libro de Humberto Díaz Casanueva (*El aventurero de Saba*) y otro de Luis Alberto Délano y Alejandro Gutiérrez (*El pescador de estrellas*), autores todos incluidos en la antología[4].

Sabemos, además, que Borges conocía la obra del chileno Gerardo Seguel, integrante del *Índice*, ya que a fines de 1924 remitió a Rafael Cansinos Asséns un ejemplar de su *Hombre de otoño*. Y, como hemos visto, Hidalgo había conocido a Juan Florit en Madrid, a principios de la década. Todo ello apunta a que la selección fue suya, basada en su directo y profundo conocimiento de la literatura contemporánea. Tampoco considerado desde este ángulo es, pues, necesario postular la participación de Huidobro en la recopilación del *Índice*.

[4] *Ver May Lorenzo Alcalá:* Norah Borges, la vanguardia enmascarada *(en prensa)*.

El texto de Huidobro que figura en *Índice* en calidad de prólogo no era, por lo demás, inédito sino que había aparecido en francés, primero bajo el título «Manifeste peut-être» –en el tercer número de su revista *Création* (París, febrero de 1924)– y luego, ligeramente corregido –en su libro *Manifestes* (París, 1925). La versión de *Índice* es la primera en castellano. Es probable que ésta hubiese sido hecha por Elvira Martínez, la primera mujer de Hidalgo, también traductora de poetas cubistas franceses de la época– como Pierre Reverdy, amigo primero, y luego rival de Huidobro.

Hidalgo y Borges

No se conocen documentos equivalentes a la carta de Hidalgo a Huidobro respecto de la participación de Borges en *Índice*. Pero, al margen de que aquélla menciona expresamente que Borges sólo contribuirá con un prólogo, otras razones hablan en contra de que el argentino promoviera la adopción de los poemas suyos que figuran en el libro.

Uno de los argumentos más fuertes que avalan la tesis de que Borges no participó en la selección, es la inclusión en *Índice* de poemas de su autoría que pertenecían a una etapa superada de su producción, que él había desechado años antes y que excluiría de sus libros, como *Rusia*, o que había corregido en el intervalo, como *Atardecer*, integrado en *Fervor de Buenos Aires* en un poema más largo, titulado *Atardeceres*.

Borges no hará en su obra ni en sus correspondencias llegadas a nuestro conocimiento, referencia alguna al *Índice*. En ese silencio, asociable a la actitud que adoptara respecto de algunos de sus libros juveniles (excluidos de sus *Obras Completas* y hasta negados en público) debe leerse el deseo de pasar al olvido la experiencia de *Índice.*

Por su parte, las desavenencias entre Borges e Hidalgo parecen haber comenzado, no casualmente, en 1926. A este respecto es muy significativa la carta que Borges remite a Macedonio Fernández, en julio de ese año (Carlos García: *Correspondencia Macedonio-Borges, 1922-1939*. Buenos Aires, 2000, p. 10):

> De Hidalgo sé que su *Antología* está en ciernes, muy en ciernes, y que la *Revista Oral* funcionará los jueves a la tarde en lo de Witcomb. Marechal, Bernárdez y yo nos hemos descartado. Yo ando un poquito en punta con Hidalgo; después te explicaré la cosa.

En primer lugar, la referencia a *su Antología*, refuta definitivamente la posibilidad de que Borges haya participado en la selección del material de *Índice*. Después se abre el campo de la especulación sobre las razones de que Borges anduviera *un poco en punta* con Hidalgo. Consideramos que el enojo está relacionado con la antología, sobre la que se abren dos posibilidades: los poemas ya mencionados y la participación de Huidobro. Como ellas no son excluyentes, podemos considerar al desarrollo de *Índice* como una causa probable del distanciamiento de Borges respecto de Hidalgo, que se manifiesta en su decisión de no participar de la siguiente fase de la *Revista Oral*, que, por lo demás, fenecería en el segundo semestre de 1926.

Dos de las presencias argentinas en *Índice* podrían deberse, en principio, a sugerencias de Borges: la de Macedonio Fernández y la de Francisco («Pancho») M. Piñero (a quien a menudo se confunde con Sergio Piñero hijo, el colaborador de *Martín Fierro*).

Borges había previsto tempranamente la inclusión del segundo, precisamente de su poema *Apassionata*, en una antología lírica internacional que comenzara a compilar a fines de 1923, a iniciativa de y en conjunto con Guillermo de Torre, y que finalmente no vio la luz. Sin embargo, Borges apenas mencionará a Piñero en trabajos posteriores a 1926. En su *Autobiografía* (1970), al evocar los tiempos heroicos, sólo lo menciona dos veces al pasar y, cuando tuvo la oportunidad de recoger parte de la obra de Piñero, en la *Antología de la Poesía Argentina* que recopiló en 1941 con Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, lo omitió.

Hidalgo bien podría haber llegado por cuenta propia a valorar los textos de Piñero. Dos de ellos (*Apassionata* y *Tormenta*) habían aparecido en revistas que estaban a su alcance (*Proa* y *Prisma*, respectivamente).

El otro autor que podría haber sido favorecido por Borges es Macedonio Fernández. El *Índice* trae tres textos suyos, entre ellos una versión reducida del poema *Elena Bellamuerte*. Macedonio escribió la primera versión de este poema en 1920, cuando falleció su esposa, Elena de Obieta. El manuscrito estuvo perdido por años; reaparecería decenios más tarde y sería publicado en 1941, en *Sur*. El texto de 1926 habría sido, según quiere la leyenda, un intento de reconstruir de memoria el poema perdido. Hacia mayo de 1926, Macedonio remitió al peruano una carta en la que dice (*Obras Completas*, II, 82):

> El Sábado visitaré su tertulia; espero que antes me cite usted por teléfono o me visite. Desearía aprovechar algo nuevo mío para aprovechar su amable invitación. Es un poema *grave*. [...] El poema sería de tres cuartillas a lo sumo.

Creemos que ese giro alude al poema que Hidalgo publica en *Índice*. A nuestro entender, pues, ni siquiera este texto de su mentor y amigo Macedonio llega al libro por intermedio de Borges, sino directamente de manos de su autor.

Hidalgo, Borges y Huidobro

Es muy arriesgado aventurar lo que Hidalgo pensaba realmente de Huidobro y Borges, ya que después de haber manifestado, en *España no existe* (1921) un burlón desdén por el ultraísmo y por Huidobro, al que llama «un poeta de América, aunque no de los mejores» y a quien acusa de haber pasado a España porque en París había copiado la estética de Reverdy, los invita a participar como prologuistas de su proyecto de antología. Es verdad que entre la publicación de *España no existe* y el *Índice* han pasado cinco años pero, o bien Hidalgo no desdeñaba tanto a Huidobro y al ultraísmo en 1921, o no los respetaba demasiado en 1926. O ambas cosas.

A partir de 1926, Hidalgo no perderá ocasión de denostar y difamar públicamente a Borges, como lo hará repetidamente desde las páginas de la revista ultracatólica *Crisol* y en el libro *Diario de mi sentimiento* (1937). Cuando lo menciona, no habla de su obra; le reconoce genio, pero afirma por ejemplo que la gente lo admira porque sabe alemán (él mismo se regodeará, en el citado *Diario*, en relatar cuán fácil aprendió alemán durante una travesía en barco a Europa); lo acusa de plagiario por la similitud, en un título, *Ubicación de Almafuerte* con el de su poema *Ubicación de Lenin* y, en la una carta abierta, lo describe como un patético mendicante.

El tono cambiará sólo en la década del 40, cuando Hidalgo, en sus artículos para el diario *El Mundo* y quizás con intención de integrarse definitivamente en el friso de literatos locales, utilizará un lenguaje conciliador al referirse a los autores establecidos con quienes se había querellado en la década del veinte (Borges, Girondo, etc.)[5].

Si hacia 1926 Hidalgo consideró a Borges y Huidobro sus pares, tal vez los únicos a su altura para compartir el tribunal que sacralizara el canon poético americano, en 1937 parece tener la certeza de que

[5] *Cf. Carlos García: «Alberto Hidalgo y* El Mundo *(1945-1948)», en Álvaro Sarco, ed.:* Genio y figura de Alberto Hidalgo. *Lima: Talleres tipográficos, 2005.*

ambos son los candidatos con mejores *chances* para desplazarlo del puesto del «más puro poeta que ha dado nuestra raza», que él mismo iba a adjudicarse al año siguiente[6], por lo que intentará descalificarlos.

Más allá de cualquier encono personal contra Hidalgo, Borges mantuvo siempre respecto de él la misma actitud intelectual: antes de la aparición del *Índice*, el argentino había comentado *Simplismo,* en el número 15 de *Proa* segunda época (1926); en 1928 comentará *Descripción del cielo* en *Síntesis* número 13 (1928), y *Actitud de los años* en *Selección* número 1 (1933). En general, no oculta su desdén por algunas preferencias de Hidalgo, pero lo pondera como poeta: «deploro esa incongruente reclame» –se refiere a un largo prólogo explicativo– «porque los poemas son eficaces», dice sobre el último libro.

Borges y Huidobro

Borges puede haberse sentido molesto por la inclusión de Huidobro en el proyecto que, al parecer, tuvo lugar después de que él e Hidalgo se pusieran de acuerdo. Hasta donde alcanzamos a ver, entre 1920 y 1943 Borges sólo se regodea en criticar a Huidobro. Citamos sólo algunos ejemplos:

En carta del 1 de noviembre de 1920 a Maurice Abramowicz, Borges atacará la poética de Huidobro (*Cartas del fervor*, 1999, pp. 122-123). El 25 de julio de 1922 escribirá a Jacobo Sureda (*Cartas del fervor,* 1999, p. 224):

> En *Vltra* he sabido que me publicaron un artículo mío contra Huidobro, mas no he recibido aún el número[7].

Hacia mediados de agosto de 1923, Borges escribe en carta inédita a Guillermo de Torre sobre Huidobro:

> Una alusión en tu carta no hace sino confirmar un juicio que me afirmó una vez el pobre [Francisco] Piñero: esto es, el total estancamiento lírico de [Pedro] Garfias y los suyos. ¡Es desolador el caso de Garfias! Cinco años de ejercicio lírico y un resultado de seis o siete metáforas, sempiternamente las mismas y además derivadas de Huidobro.

[6] *En el Prólogo de* Muertos *de* Dimensión del Hombre. *Buenos Aires: Colombo, 1938.*

[7] *No hay en* Ultra *ningún texto de Borges sobre Huidobro; el que Borges remitió a* Ultra *debe considerarse perdido.*

Aún en 1943 Borges se referirá despectivamente a Huidobro: al reseñar *An Anthology of Contemporary Latin American Poetry*, de Dudley Fitts (*Borges en* Sur, *1931-1980*. Buenos Aires, 1999, p. 263), lo incluirá entre quienes practican «el *bric-à-brac* desinteresado»...

La primera recepción

Desde nuestra perceptiva temporal puede, además, aducirse ninguna publicación contemporánea afirmó expresamente que los tres prologuistas hubieran hecho la selección del material. Por el contrario, todas coinciden en afirmar que la compilación fue obra de Hidalgo y, casi todas, en criticarla severamente.

La reseña del anónimo comentarista en el puneño *Boletín. Editorial Titikaka* (Alejandro Peralta) comienza con estas frases, cuya original grafía respetamos:

> Es labor que hidalgo acometió i que ha salido en gran parte admirable

El mordaz comentario de Emilio Suárez Calimano (en *Nosotros*, Buenos Aires, de marzo de 1927), que critica los tres prólogos, se ocupa también de Hidalgo:

> Exclusivista y unilateral como Ivan Goll, Alberto Hidalgo ha lapidado cinco o seis poetas de verdad, incluidos en su antología [...]

En otra reseña, aparecida sin firma (*Inicial* 11, febrero de 1927), se critica igualmente la selección, y se identifica expresamente al «culpable»:

> Alberto Hidalgo ha compilado, para la Sociedad de Publicaciones *El Inca*, el *Índice de la nueva poesía americana*, que apareció recientemente y del cual adelantamos una breve selección en el número anterior de *Inicial*[8]. Casi trescientas páginas contiene este volumen y en las sesenta y tantas firmas que junta no hemos hallado, en verdad, un índice de la nueva poesía americana.
>
> Ciertamente, el volumen ha sido realizado con un criterio fanático. Alberto Hidalgo es, literariamente, un escritor extremista. Y este volumen parece una justificación de su obra. Se ha tomado de cada autor lo más arbitrario de su obra, lo más impersonal e irrepresentativo.

[8] *Hidalgo compiló el libro por encargo de la editorial, que pertenecía al mismo grupo que editaba la revista* Inicial. *Sobre otros planes editoriales entre Hidalgo y el mismo grupo, cf. Carlos García: «Hidalgo y Roberto A. Ortelli: amistad y negocios», en Álvaro Sarco, ed.:* Genio y figura..., *op. cit.*

Guillermo de Torre, a su vez, comentará así el libro (*Revista de Occidente* XV.44, Madrid, febrero de 1927, p. 269-273): «he aquí una [antología] continental recopilada por Alberto Hidalgo [...] parcial y limitada [...]» (269) Torre echa de menos Bolivia, Paraguay y, a excepción de Nicaragua, «toda la América central y las Antillas» (273). Anota, además (271):

> Pero en este conjunto se percibe una exclusión a todas luces injusta e imperdonable, ya que si no encontramos poemas originales del poeta exceptuado, tropezamos con otros que delatan su huella: me refiero a la ausencia de Oliverio Girondo, figura de toda primacía en la transmutación de valores poéticos que viene operándose estos últimos años en la Argentina.

Como previendo ese reproche, levantado por varios comentaristas, Hidalgo había explicado en su prólogo al *Índice* por qué dejaba fuera a algunas personas:

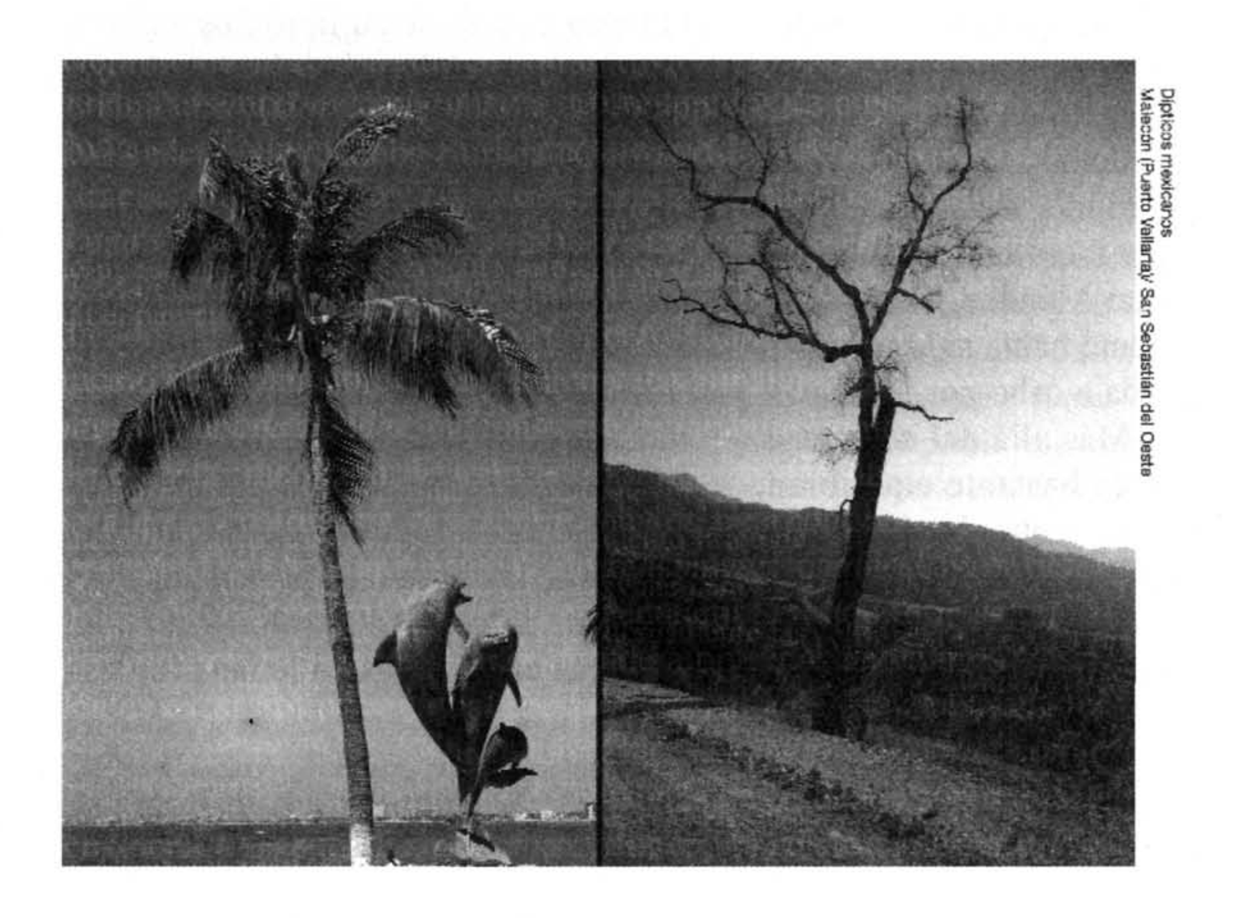
> Algunos desocupados están ahora practicando el espor de copiar a Gómez de la Serna, al cual lo usan disfrazado en una solución de Paul Morand más unas gotas de pornografía. No incluyo muestras de tales engendros para no dar al plagio carta de ciudadanía artística.

La alusión a Oliverio Girondo es clara. Por si el párrafo no bastara, Hidalgo retoma el asunto en el último cuento de su libro *Los sapos y otras personas* (1927), titulado *El plagiario*, del cual se desprende que el agredido es Girondo[9]. Extraña esta aversión de 1926, ya que hasta mediados de 1925, cuando menos, Hidalgo mantuvo amistad con Girondo. Desconocemos los motivos de esa ruptura, pero es posible que fuera una secuela de la que hubo a fines de 1925 entre Hidalgo y Evar Méndez, a raíz de la fundación de la *Revista Oral*, que originalmente había sido ideada por Hidalgo y Méndez en 1925, pero fue llevada a cabo por Hidalgo a partir de comienzos del año siguiente.

Más allá del carácter caprichoso y arbitrario de Hidalgo, su *Índice* es bastante equilibrado y sólo podría reprochársele alguna omisión, como la del Brasil, posiblemente por desconocimiento del idioma, y de algunos países del Caribe, así como lo pretensioso del título, que debería haber sido *de la ...Poesía Hispanoamericana*, puesto que no considera las literaturas americanas en lengua inglesa

[9] *Al respecto, cf. Carlos García: «Notas acerca de El Plagiario», en Alberto Hidalgo:* Cuentos. *Edición de Álvaro Sarco y Juan Cuenca. Lima: Talleres Tipográficos, 2005, pp. 118-124.*

y francesa. Su antología es hoy una suerte de incunable de la vanguardia latinoamericana. Aclarar la responsabilidad exclusiva de Hidalgo como compilador del *Índice*, además de hacerle justicia, coadyuvará en la tarea crítica de revalorización del conjunto de su obra.



Dípticos mexicanos
Malecón (Puerto Vallarta)/ San Sebastián del Oeste

Narradores e ingenios marcantiles hispanoamericanos

Wilfrido H. Corral

A mediados de los setenta se publicó una tira cómica de Mingote que mostraba a un señor mayor, con boina y libro en brazo, fulminado por un rayo. El pie del dibujo decía algo así como «Otro escritor español víctima del *boom*». Olvidamos que las editoriales auspiciadoras de ese trastorno de la esfera intelectual hispánica nos han conducido a la convulsión actual. Peor, olvidamos que entonces se dejaba a un lado a autores y obras tan meritorios como los nuevos maestros de ese pasado inmediato. En «Aviso al lector», incluido en la espléndida e ingente colección *Los escritores y la creación en Hispanoamérica* (Castalia, Madrid, 2004, 719 págs.) compilada por Fernando Burgos, el nuevo narrador venezolano Miguel Gomes se expresa sobre sus antecesores, y dice que hoy falta (entre su generación) un tipo de proyecto «vertebrado y continental» similar al del *boom*. Gomes constata, primero, «la maestría innegable de quienes saltaron al estrellato en los 1960 y 1970», y segundo y más importante, «cierto tufillo a engaño que emana de algunas de sus premisas básicas» (667). Con sapiencia, sin abandonar el cuidado mostrado en los tomos de su anterior *El cuento hispanoamericano en el siglo xx*, Burgos reconstruye las visiones frecuentemente encontradas que más de setenta narradores del siglo veinte y del presente entresiglo han proveído de la conjunción entre teoría (sentido muy amplio) y práctica de la prosa. Es de celebrar que la atención masiva a la narrativa del continente evidenciada por *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981* (2004) de Jordi Gracia y Joaquín Marco, y esta compilación permita y justifique volver a leer a los grandes escritores y a descubrir algunos nuevos. Es más, el trabajo que Burgos lleva a cabo con esmero y gran democracia ideológica contribuye a que pongamos en perspectiva reputaciones infladas, construidas o «descubiertas» por las apuestas mercantiles de los últimos tres lustros.

En gran parte, Burgos opta por varios autores poco conocidos en Hispanoamérica, tal vez desconocidos en España, y ese terreno ignoto

es precisamente una de las grandes ventajas de su trabajo. Otra excelencia es que, si a veces *Los escritores y la creación en Hispanoamérica* «persigue una forma» y una cronología que va de fines del siglo diecinueve a nuestra época, el libro se mueve entre generaciones, movimientos, estéticas y poéticas, como entre géneros. A primera vista una miscelánea azarosa, esta suma evita la incongruencia, la repetición y el traslapar. Afín a esa lógica, hay índices de autores por orden alfabético y de acuerdo a cuándo aparecen en el texto. Si los textos en sí comienzan con Rubén Darío, poco después nos encontramos con uno del uruguayo Rafael Courtoisie (1958). Este y su texto serán desconocidos entre un público dedicado a los, digamos, nuevos cánones, pero ese texto despertará gran interés crítico. Siguiendo con el dominio y los saberes que quiere establecer Burgos, los textos que selecciona para Darío son un ensayo sobre *Azul...*, y «El velo de la reina Mab», especie de «cuento-poética». Esta es una decisión clave, y un procedimiento que se repite en el resto del tomo, como ocurre con «La mujer abandonada», de Juan José Arreola, testimonio basado en una entrevista. Si se consulta el «Sumario» del libro, paulatinamente nos enteramos de otra ventaja de la intención de su autor: armar primero un canon conceptual, con autores reconocidos (y alguno más conocido por su crítica) y otros menos establecidos. Ese canon sobre la «creación» fluye de Darío a Cortázar (33-257, una tercera parte del libro), y de ahí en adelante no disminuye el valor de lo expuesto en los ensayos, sino la visibilidad general de sus autores, con varias excepciones.

En esa primera parte (recuerdo que la división es mía) se recoge las geniales y clásicas aseveraciones sobre el cuento de Quiroga, Borges, Monterroso, el ya mencionado Cortázar, y por primera vez en este tipo de compilación, las relativamente recientes y conversacionales visiones del género publicadas por García Márquez. Es obvio que algunos lectores, sobre todo los especializados, querrán ver otros textos anteriores o diferentes de los autores incluidos (en mi caso, falta el llorado Juan José Saer). Pero Burgos no repite lo que ya se ha publicado en compilaciones con similar extensión y propósito, como los dos tomos de *Los novelistas como críticos* (1991). Por ende los escritos se concentran mayoritariamente en el cuento. Los textos de esa primera parte son seminales, a veces nostálgicos respecto a géneros que los narradores ya no practican, y haremos bien en cotejarlos con otros de la misma sección escritos por Garmendia (Julio), Jorge Edwards, Cristina Peri Rossi, Sergio Ramírez, Luisa Valenzuela, y un breve y sustancioso

texto del recientemente fallecido Antonio Benítez Rojo. Si tanto se ha hablado y escrito sobre cómo la «Onda» mexicana contribuyó a la inserción y eventual privilegiar de la cultura popular (y globalizante, se diría) del «sexo, drogas y *rock and roll*», la lectura aquí de «La generación del desencanto» del ecuatoriano Raúl Pérez Torres servirá para poner mucho en perspectiva. Vuelvo a las salvedades que mencioné se querrá hacer, y baste decir que Burgos lidia con ellas en cada una de las introducciones para los autores, con una concisión conceptual, buen sentido e investigación exhaustiva admirable.

Una «segunda» parte de este volumen se compone de textos entre los que destacan los de José Balza, Sergio Pitol, Rosario Ferré, Elvira Orphée y Pía Barros. Otra vez, varían las edades y los temas, con el resultado de que no se puede trazar o determinar una línea divisoria entre generaciones y preferencias estéticas o genéricas. Aquí no hay obcecada unanimidad por no perder la brújula estética, o una «estética de la espontaneidad». Repito que Burgos no se lo propone, y si esa intención permite establecer nuestra propia selección, o conocer a otros, también facilita no sentirse impresionado por algunos de estos narradores. Fuera de los que he mencionado como sobresalientes, no se nota en otros el «peso» del maestro. Precisamente, Ferré, cuya ensayística cabría muy bien entre los textos fundacionales de la primera parte, dice «He descubierto que, cuando uno se sienta a escribir, detenerse a escuchar consejos, aun de aquellos maestros a quienes más admira, tiene resultados nefastos» (366). Por supuesto que tiene razón, y no, y comentar sobre por qué es así sería interminable, como debe ser. En un entresiglo en que las editoriales han convertido la noción de auto-actualización en bien de consumo, vale mostrar ese procedimiento. Ricardo Piglia, quien por su reciente reconocimiento en España cabría entre los que no necesitan presentación (aunque para la tercera sección), está representado por un texto incluido en un libro suyo posterior. Su texto permite constatar los destiempos y desencuentros que menciono, porque el argentino es sólo cuatro años menor que Vargas Llosa, y no está a su altura.

Porque tenemos libros como éste y algunos antecesores (*Del cuento y sus alrededores* [1993,1997]) a los que se refiere Burgos, visto honestamente, «Tesis sobre el cuento» de Piglia es una serie de banalidades como «un cuento siempre cuenta dos historias», «los puntos del cruce son el fundamento de la construcción», «la historia secreta es la clave de la forma del cuento y sus variantes». O: «lo más importan-

te nunca se cuenta». Si el cuento detrás de esos cuentos anodinos es tratar de probar con pseudoconceptos trillados que el metarrelato intercalado es el *non plus ultra* del género, o que no se puede superar los clichés, cualquier lector serio y franco de la teoría cuentística, e incluso de Bartolomé de Las Casas y el Inca Garcilaso, admitirá que no hay maestría ni novedad en «Tesis sobre el cuento». Si Piglia depende o se funda en Chéjov para sus digresiones, hay que notar que, en su pragmatismo, el maestro ruso emitía juicios como el de una carta de 1892: «Se nota que empezó 20 veces la narración. Es como el dibujo de un camino llano que se interrumpe con túneles en 20 lugares» (44). [Antón Chéjov, *Consejos a un escritor. Cartas sobre el cuento, el teatro y la literatura*, ed. y trad. Jesús García Gabaldón (Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, Madrid, 2005)]. Maestros verdaderos como Macedonio Fernández, Roberto Arlt y Felisberto Hernández sí supieron qué hacer con ese tipo de consejo.

Hay graves desacuerdos sobre las ficciones de Piglia, y leer su prosa ensayística sólo los aumentará. Otro tipo de recepción comprobará que esa visión es compartida. En *Fricciones* (2004) el argentino Tomás Abraham dice que leer a Piglia tiene tres efectos: la somnolencia, el jolgorio del disimulo universitario, y la indignación, debido este último a que «nos hace comprar dos veces el mismo libro que tiene idéntico contenido y títulos diferentes». Otros textos de esta antología revelan lo difícil que es distinguir entre la ontología del narrador como enemigo (Bareiro Saguier, Aguilera Garramuño) y la estética de la autopromoción en el continente americano. Más allá de esas condiciones de larga estirpe, *Los escritores y la creación en Hispanoamérica* presenta un nuevo caleidoscopio de ideas, ilusiones, frustraciones, y hasta sentimientos sobre el acto de narrar, ensamblado de una forma energética que posibilita saber mucho más que antes sobre las interioridades «hispanoamericanas» de ese proceso creador. Hay afirmaciones individuales muy sugestivas, algunas ideas de prestigio progresista, y no quedan preguntas pendientes sobre el colectivo, porque uno de los propósitos de Burgos es destacar la inmensidad de los matices sin subrayar ninguno de ellos. A la vez, quiere dar cuenta del dinamismo de estos creadores. Por ejemplo, el texto del mexicano Guillermo Samperio se reproduce ahora en el contexto más pedagógico de su *Después apareció una nave. Manual para nuevos cuentistas* (2005), reubicando los gráficos de la tensión y el tiempo en el género. Se podría observar lo mismo respecto a las posiciones de Mempo Giardinelli (de la «ter-

cera» sección) antes las mismas formas, especialmente en su *Así se escribe un cuento* (1992, 1998).

En esta «segunda» sección, que terminaría con las astutas observaciones («novedades») y conclusiones de Ana María Shua sobre hacia dónde va el cuento de la postdictadura (493-506) notamos un apego a ciertas constantes de los nacidos en los años cincuenta. Pero el exilio ha dificultado encontrar vetas conceptuales compartidas, y si se ha comentado extensamente sobre el nomadismo ligado al «universalismo» de los nuevos narradores, que les permite moverse en esferas culturales foráneas como si estuvieran en su casa, la compilación de Burgos nos permite constatar esos lazos. Similar a las colecciones que el compilador reconoce en sus palabras introductorias, este volumen es otro punto de partida para revisar y revalorizar temas olvidados por la crítica. Sirve también para cotejar la progresión de los escritores, por ejemplo cómo lo que dice el chileno Jaime Collyer en «Un mago en escena» se contextualiza con los postfacios añadidos a la versión más reciente de su colección *Gente al acecho* (1992, 1998). Estos cuentos tienen poco de color local, más de latinoamericanos rodando por el mundo, algo de literatura fantástica, otro poco de existencialismo politizado. Es decir, Collyer se halla en el meollo de las preocupaciones de los nuevos narradores, y a la vez se distancia de una compatriota suya como Diamela Eltit (de la «tercera» parte, según mi criterio), cuyo «La navegación de la escritura: márgenes e incertidumbres» no añade nada al discurso feminista norteamericano y europeo, cuyas coordenadas calca sin ninguna originalidad. Diferente de aquella autora, los otros escritores no revelan pretensiones «teóricas» sobre género sexual, mito e historia, identidad cultural, postcolonialismo o cultura urbana postglobalizada. Esos temas han dado de comer a un número reducido de críticos de la narrativa escrita de 1970 en adelante; y la ironía es que todas las guerras interpretativas sobre esas abstracciones han resultado ser fracasos para los creadores.

La que sería la «tercera» parte del libro, por el cúmulo de análisis ponderados, noticias y bocetos, sugerencias, perspectivas y yuxtaposiciones posibles que han producido estos narradores, ocasionará discusiones constructivas. Recuérdese sin embargo que, antes del libro de Burgos los narradores de esta parte habían sido postergados (¿o liberados?), por el renombre puramente mediático de algunos de los mencionados arriba, o por lo que en otras ocasiones he llamado la condena de la edición nacional. Tampoco olvidemos cómo los narradores jóve-

nes hoy dependen más y más de la cronica periodística como fuente de ingreso, hecho que transformará lo que tengan que decir sobre la creación en el futuro. Hay otras razones e inquietudes, y el hondureño Horacio Castellanos Mora (1957) resume una de las más importantes: «A veces me pregunto si mi actual imposibilidad de escribir cuentos tiene que ver con cierta influencia de ese nefasto modelo del novelista de éxito, el escritor de mamotretos que fascinan a las editoriales y a las agentes literarias...» (598). Los narradores de entresiglo parecen interesarse menos por visiones hegelianas, y creen en el progreso, no en el progresismo que significó adelanto de sí mismo para muchos de sus comprometidos antecesores. Aunque dudo del porvenir del *crack* mexicano como un todo estético (algunos de ellos que reniegan ser una «generación» han publicado una colección de «autodefinición»), hubiera sido bueno tener a la mano en esta parte algunas opiniones de Jorge Volpi, probablemente el único rescatable de ese anti-*boom*. Pero Burgos sabe discernir, y el tono de *déjà vu* teórico y práctico de algunos narradores chilenos (por ejemplo, De la Parra), numerosos aquí, ha sido evitado generalmente.

Ahora, para lo que sería la última parte de *Los escritores y la creación en Hispanoamérica*, están a nuestro alcance varios textos de Roberto Bolaño sobre el cuento, más el contenido mismo de su narrativa, que tiene tanto que decir sobre el arte de la prosa. Tenemos similar riqueza conceptual (y ensayística) en César Aira (Monterroso sería el puente entre Borges y él respecto a la creación), el colombiano Héctor Abad Faciolince, el mexicano Juan Villoro, y los argentinos Eduardo Berti y Rodrigo Fresán prometen mucho como voces críticas. En ellos los consejos del ya mencionado Chéjov en torno a cómo anotar, consultar las fuentes, documentarse, hablar, participar de los ritos, preguntar, ver, viajar y, en fin, vivir, adquieren aquí otros matices, desconocidos aún. Estas visiones universales de la creación hispanoamericana dan para otro volumen (pensemos otra vez en los destiempos de la producción editorial que afecta a todo autor y el querer estar al día), y no era parte de la propuesta del compilador. Tampoco puede ser el trabajo de ningún antólogo ser totalizante, sino sólo exacto y consecuente con su idea global. Tangencialmente, en su «Prefacio» y «Conocimiento y libertad creativos», que sirven de preámbulos, Burgos explica su *modus operandi*, sus preguntas implícitas a los autores (16), interrogaciones que convocarían sus poéticas igualmente sobreentendidas. Allí también trata de fijar qué son –frecuentemente apeán-

dose a la «prosa poética»– la multiplicidad, diversidad y pluralidad respecto a la creación e imaginación literarias.

Ese tipo de justificación es natural en un libro como éste, y aquí vemos cómo expresan esas virtudes literarias algunos narradores que al fin tienen una tribuna colectiva que permite comparar sus valores relativos. Como aquellos proyectos ambiciosos que he mencionado, *Los escritores y la creación en Hispanoamérica* tal vez no vea una reimpresión o segunda edición aumentada y revisada. Ese devenir sería otra gran brecha en la historia literaria, porque la ignorancia actual de alumnos y colegas, por no decir nada de narradores mitómanos desorientados por ser el último escritor de culto mercantil, se basa en gran parte en el desconocimiento de escritos como los reunidos aquí. Si la irrupción de estos creadores y su ingenio acerca de la narración despertarán interés en los académicos de varios lados del Atlántico, su mayor contribución será inquietar a la clase de narradores que se va jerarquizando, por encima de lo que quieran las necesidades mercantiles de las editoriales. Uno diría que éstas no tienen la culpa si este tipo de libro no se populariza. La realidad es que, mientras más empleemos uno como el de Burgos, más sabremos qué es en verdad la prosa hispanoamericana, y si es posible darle coherencia al aluvión de narraciones y narradores que parecen salir de cada callejón que conduce a las plazas mayores españolas y americanas. Es decir, los cambios que tratan de eludir al nuevo conformismo mercantil también dependen de los lectores de libros como éste, que espero sean numerosos.

Dípticos mexicanos

San Sebastián del Oeste (Jalisco)/ Museo de Antropología (México DF)

El pentagrama de Edward Morgan Forster

Osvaldo Gallone

Al comienzo de una serie de conferencias dictadas en la primavera de 1927 en el Trinity College, de Cambridge, y luego agrupadas y publicadas bajo el título *Aspects of the Novel* (hay edición española: *Aspectos de la novela,* Debate, Madrid, 1983), Edward Morgan Forster (1879-1970) se pregunta qué es una novela e imagina tres voces dando sendas respuestas más o menos tentativas. Una arriesga: «Es una especie de historia, ¿no?». Otra asevera: «Pues una historia, desde luego. No sirve de nada si no cuenta una historia, ¿no?». La última vacila y resignadamente acepta: «Sí...., sí, señor ...; la novela cuenta una historia.» Forster confiesa su plena identificación con la tercera voz y agrega: «Sí, señor, sí... la novela cuenta una historia. (...). Mas desearíamos que no fuera así, que fuera algo distinto: melodía o percepción de la verdad, no este elemento vulgar y atávico.» A lo largo de *Aspectos de la novela,* un ensayo deliberadamente atípico y alejado de cualquier canon académico (siguiendo la mejor tradición de los grandes ensayistas ingleses), Forster va a poner el acento en la vibración musical de la letra apelando a «cualquiera que tenga un oído musical»; postulando que «lo que cuenta es el acento de su voz [a propósito del Demetrio Karamazov, de Dostoievsky], la canción»; concluyendo que «Nada se puede afirmar sobre *Moby Dick,* salvo que es una lucha. El resto es música»; poniendo de relieve que *Cumbres borrascosas* está cargada «de sonidos –tempestades y vientos impetuosos–, un sonido más importante que las palabras y los pensamientos»; aventurando que lo «más importante desde el punto de vista de la unidad es la «pequeña frase» musical de Vinteuil» en el marco de una obra que considera caótica; agregando que lo realmente admirable en Proust «es su empleo del ritmo en la literatura y su utilización de un elemento afin por naturaleza al efecto que ha de producir, a saber: una frase musical.»

En un período de diecinueve años (1905-1924), Forster publica una obra novelística que no se compadece con el impulso épico de Conrad ni sigue las huellas experimentales de Joyce o Henry James (cuyas últi-

mas tres novelas son una minuciosa y compleja labor de ingeniería), sino que más bien se asimila –para emplear una comparación que no le hubiera desagradado– a una envolvente música de cámara donde cada tono le otorga a la trama un aire a la vez íntimo y suficientemente paradigmático como para que la resonancia alcance a un tiempo al individuo y a la especie.

Where Angels Fear to Tread (literalmente: *Donde los ángeles no se atreven; Encuentro en Monteriano,* en la feliz traducción de Rolando Costa Picazo) revela, en principio, el deslumbramiento anglosajón por la Italia meridional, sensual y alegre del arquetipo consagrado; un *pathos* devastadoramente latino que le cambia la vida a la voluble Lilia Theobald primero y a la entera familia Herriton después. La construcción de Italia es, huelga decirlo, uno de los temas –en el sentido estrictamente musical del término– de la novela, y Forster la aprehende en el detalle marginal y en el plano panorámico: «Hay algo majestuoso en el mal gusto italiano. No es el mal gusto de un país que ignora lo que es buen gusto: no tiene la nerviosa vulgaridad inglesa, ni la ciega vulgaridad alemana. Observa la belleza, y decide pasarla por alto, pero alcanza a tener la seguridad que otorga la belleza»; es una observación de exquisita capacidad perceptiva digna de un Walter Pater distendido o de la irreverente iracundia pasoliniana. *Encuentro en Monteriano* comporta la estructura y las características de una comedia de equivocaciones cruzada por esa clase de destiempos triviales y cotidianos, pero absolutamente irremediables, que la convierten en un drama de proporciones imprevisibles. Pero aun en la plena consumación del drama –donde se narra nada menos que la muerte de un bebé–, la delicada digitación de Forster releva al lector del cargante matiz sensiblero o el estridor de la nota falsa; se narra en un medio tono, en sordina, lo cual, por sustracción, no hace más que multiplicar el efecto trágico con mucha más eficacia que si se apelara al más craso impresionismo realista. Si el tono es tributario de la comedia es porque el estilo escrupulosamente cuidado de Forster se asienta, entre otras cosas, es estiletazos de humor inglés del mejor cuño: la parodia hagiográfica de la vida de santa Deodata, por ejemplo, es antológica, una pequeña obra maestra de la sátira; del mismo modo en que utiliza un impecable recurso –también asentado en el humor– que se hamaca entre una ilusoria impersonalidad («uno») y la exhortación (dirigida a un «alguien» no menos impersonal y que deriva en un imaginario y cómico remedo de diálogo). Por otra parte, no será la última vez que Forster escoja a

uno de los personajes más aparentemente débiles de la trama –Caroline Abbott, en este caso– para que plantee, desarrolle y ponga en discusión el imperativo moral que se expone en el argumento.

Resulta, al menos, plausible leer *Una habitación con vistas* (1908) con un ojo puesto en *Encuentro en Monteriano,* que la precede en tres años. El marco que opera como eje de la historia sigue siendo Italia, pero a diferencia de Lilia Theobald, Lucy Honeychurch, la protagonista de *Una habitación...,* visita Italia, se deslumbra, retorna transformada, pero puede refundar su lugar de pertenencia (Lilia, en cambio, se disuelve en el deslumbramiento y ni siquiera puede rescatar un resto de identidad que la mantenga ligada a su propia e intransferible tradición). Si retrospectivamente puede leerse remitiéndola a *Middllemarch,* ese monumental fresco de provincias debido a George Eliot (con la perspectiva de un futuro marido muy semejante al señor Casaubon, Lucy Honeychurch, a diferencia de Dorothea Brooke, la desdichada heroína de *Middlemarch,* se salva: rompe el compromiso), no puede menos que considerarse también que algunos aspectos sustantivos –ya que no estructurales– de *Las alas de la paloma* (1902), de Henry James, han incidido sobre esta novela de Forster. No sería gratuito, por ejemplo, ensayar un fundado paralelismo entre Susan Stringham, la dama de compañía de Milly Theale en *Las alas...,* y la señorita Charlotte Bartlett, la acompañante de Lucy en *Una habitación...* La simpatía del lector, sin duda, se inclinará por el personaje de James; la señorita Bartlett resulta molesta e irritante, o como dice el propio narrador de modo impecable: «Uno puede esperar una recompensa en el cielo, pero nadie en esta tierra se enriquece con la señorita Bartlett»; Susan Stringham, en cambio, es todo lo contrario, pero la diferencia de caracteres responde a los disímiles registros que ambos libros proponen: mientras *Las alas de la paloma* es una tragedia (asediada por el aliento de la muerte), *Una habitación con vistas* recorre los tonos del costumbrismo y la parodia. No resulta un detalle menor de la trama –sino, más bien, una piedra de toque sobre la que se puede adivinar una cosmovisión– que lo que precipita la verdad sea la lectura aleatoria de un libro de ficción, de una novela. También aquí, como en *Encuentro en Monteriano,* una de las claves sobre la que reposa el humor zumbón que campea a lo largo del libro es una sabia mixtura estilística que caracteriza la escritura de Forster: la narración del accidente crasamente profano (una basurita en el ojo, un problema digestivo) tramada en el telar de un estilo soberbio, lo que no hace más que exasperar el paso grotesco de comedia.

La publicación de *Howards End* (1910, traducida al español bajo el título *La mansión*) le valió a Forster un éxito resonante y una profunda –y harto justificable– perturbación, que es uno de los precios que el éxito suele acarrear consigo. Uno de los componentes más angustiosos de la tal perturbación era el convencimiento de Forster de que jamás volvería a escribir; los intentos inmediatos en ese sentido tendían a demostrar que semejante temor revestía una entidad más sustancial que el de la mera superstición: comenzó una novela –*Arctic Summer*– que abandonó a los pocos meses; visitó la India en 1912, a su regreso inició una nueva novela intentando narrar la experiencia, pero tampoco pudo arribar a buen puerto y desistió. En septiembre de 1913 fue a visitar a Edward Carpenter, a la sazón profeta de la vida sencilla y orgulloso de su homosexualidad, y a George Merrill, el amigo de Carpenter; de modo inesperado, esta visita puso fin a la angustia de la improductividad, el mismo Forster lo contó de modo pormenorizado: «... él [Edward Carpenter] y su camarada George Merrill se las arreglaron para causarme una profunda impresión y para despertar en mí una fibra creadora. George Merrill también tocó mi cadera con ademán educado. Creo que lo hacía con la mayoría de la gente. La sensación fue insólita, y aún lo recuerdo, como recuerdo la posición de un diente perdido hace mucho tiempo. Fue algo tanto psicológico como físico. Pareció ascender a lo largo de mi espalda hasta mis ideas, sin afectar mis pensamientos.» Semejante estremecimiento dio lugar a la escritura de *Maurice,* cuyo epígrafe, escrito por el propio Forster, reza: *Comenzada en 1917. Terminada en 1974. Dedicada a tiempos mejores.* La novela tardó en publicarse exactamente cincuenta y siete años (de hecho, apareció un año después de la muerte del autor), Forster trabajó arduamente para su publicación póstuma, pero la duda lo acicateó hasta el final; sobre la cubierta del original definitivo de 1960 se podía leer de su puño y letra: «Publicable... ¿pero merece la pena?»

Maurice es la historia del descubrimiento de Maurice Hall de su homosexualidad, su relación tortuosamente platónica con Clive Durham, uno de sus compañeros de Cambridge, y su encuentro felizmente consumado con Alec Scudder, un criado de Durham. Reticente integrante del célebre círculo de Bloomsbury, Forster se inspiró en Lytton Strachey para delinear a Risley, un inteligente estudiante del Trinity College que tiene una participación importante en la primera parte de la novela. Leída a tantos años vista y con tanta agua corrida bajo los

puentes de la sexualidad, *Maurice* tiene algunos momentos del mejor Forster –ciertas caracterizaciones que dan en el centro del blanco, definen de un trazo a un personaje y permanecen indelebles en la memoria del lector: «Está muy cansado, dijo la señora Hall; era su explicación para todo»: es un clisé que cuadra a la perfección con la Lilia Theobald de *Encuentro en Monteriano,* por ejemplo–, y sin duda, para la época en que fue concebida es mucho más audaz (por lo pudoroso, por lo reticente, por lo sugerido) que el deliberadamente provocativo *Diario* de Joe Orton, por poner un ejemplo que se ubique en las antípodas de Forster. Concede, como resulta previsible, algunas cosas a la moral imperante en los comienzos del siglo veinte; la más importante acaso sea la que torna inverosímil un fragmento sustantivo de la trama: el súbito cambio en la inclinación sexual de Durham luego de un desmayo y una convalecencia que lo emparentan con las heroínas de algunos folletines del siglo diecinueve. De todos modos, la interrogación que formulara Forster sobre la cubierta del original definitivo de 1960 bien merece una respuesta afirmativa.

Si al viaje a la India de 1912 fue estéril en cuanto a creación artística se refiere, el que Forster realiza en 1922 va a ser fecundo en consecuencias y lo reivindicará de la frustración sufrida una década antes. Luego de este segundo viaje, Forster escribirá *A Passage to India* (1924; en la edición de Sur, Buenos Aires, 1955, J.R.Wilcock lo traducirá como *El paso a la India,* un título mucho más pertinente y poético que el tradicional *Pasaje a la India,* un hallazgo de Wilcock de similar entidad al de José Bianco traduciendo *The Turn of the Screw* como *Otra vuelta de tuerca),* la mejor y más popular de sus novelas. Si sus anteriores libros se compadecen con la intimidad que dimana de la música de cámara, *El paso a la India,* tanto en su concepción como en su resultado final, reconoce un aliento de orden sinfónico: aquí se dilucidan aspectos de una civilización, la profundidad y el alcance de costumbres y religiones, la esencia sutil y contradictoria del alma india en el personaje de Aziz, la no menos sutil e inevitable transformación de Fielding (el colonizador inglés que intenta comprender los repliegues del territorio conquistado). Aquí también es una mujer –y también, como siempre, la que parece menos indicada, más endeble para ello– la que resignifica y resuelve en buena medida la trama: Adela Quested juega el mismo papel que Caroline Abbott en *Encuentro en Monteriano* y Lucy Honeychurch en *Una habitación con vistas.* El modo y el *tempo* para abordar el conflicto que informa la trama (el proceso a Aziz

por supuesto intento de violación a Adela Quested en las Cuevas de Marabar) es ejemplar para comprender de qué modo se edifica una estructura novelística dotada de una tensión que nada tiene que envidiarle al género policial clásico. Los rasgos estilísticos de novelas anteriores están pulidos en *El paso...* hasta acceder a la excelencia; clara prueba de ello es la pericia de Forster en los diálogos, utilizados como eximio recurso de economía narrativa: la diferencia entre los indios y los ingleses en el puro plano de la praxis, el diferimiento como característica del temperamento indio y las diferencias primordiales entre el pensamiento occidental y el oriental son temas que están comprendidos en ocho líneas de diálogo en el capítulo 2 de la Primera Parte de la novela; un alarde de condensación y recursos narrativos. Si en *Encuentro en Monteriano,* Forster intentaba paliar el desasosiego esencial de todo escritor: la inefabilidad del lenguaje, sus inexorables límites («La barrera del idioma es a veces una barrera bendita»), en *El paso a la India* lo asume como destino inevitable: «Decir, decir, decir –exclama uno de los personajes, la señora Moore–. Como si algo pudiera decirse.» La señora Moore es también quien sufre, en la progresión de la trama, una experiencia que Forster define con irreemplazable concepto: «el crepúsculo de la doble vista», ese momento exacto en que el horror del universo y el de la propia pequeñez son visibles simultáneamente. Es con *El paso a la India,* su novela más lograda, con la que Forster paradójicamente –¿paradójicamente o provisto de una lógica de hierro?– abandona el género de manera definitiva; en adelante se limitará a publicar libros de viaje *(Alejandría),* ensayos *(Aspectos de la novela, Dos vivas por la democracia),* biografías *(Virginia Woolf)* y hasta un libreto de ópera, *Billy Budd,* en colaboración con Eric Crozier basado en el relato de Melville.

A partir de la suntuosa riqueza visual que transmite la prosa de Forster, no es de extrañar que casi todas sus novelas hayan sido adaptadas para cine. En este sentido, uno de sus más consecuentes seguidores ha resultado ser James Ivory (Estados Unidos, 1928), que trasladó a la pantalla grande *Una habitación con vistas* (1985), *Maurice* (1987, en la cual Ivory logró que Hugh Grant se acercara a una performance decorosa, lo que no es un mérito menor) y *Howards End* (1992, con notables actuaciones de Emma Thompson, Helena Bonham Carter y Anthony Hopkins). *El paso a la India* fue filmada en 1984 por David Lean (Inglaterra, 1908-1991).

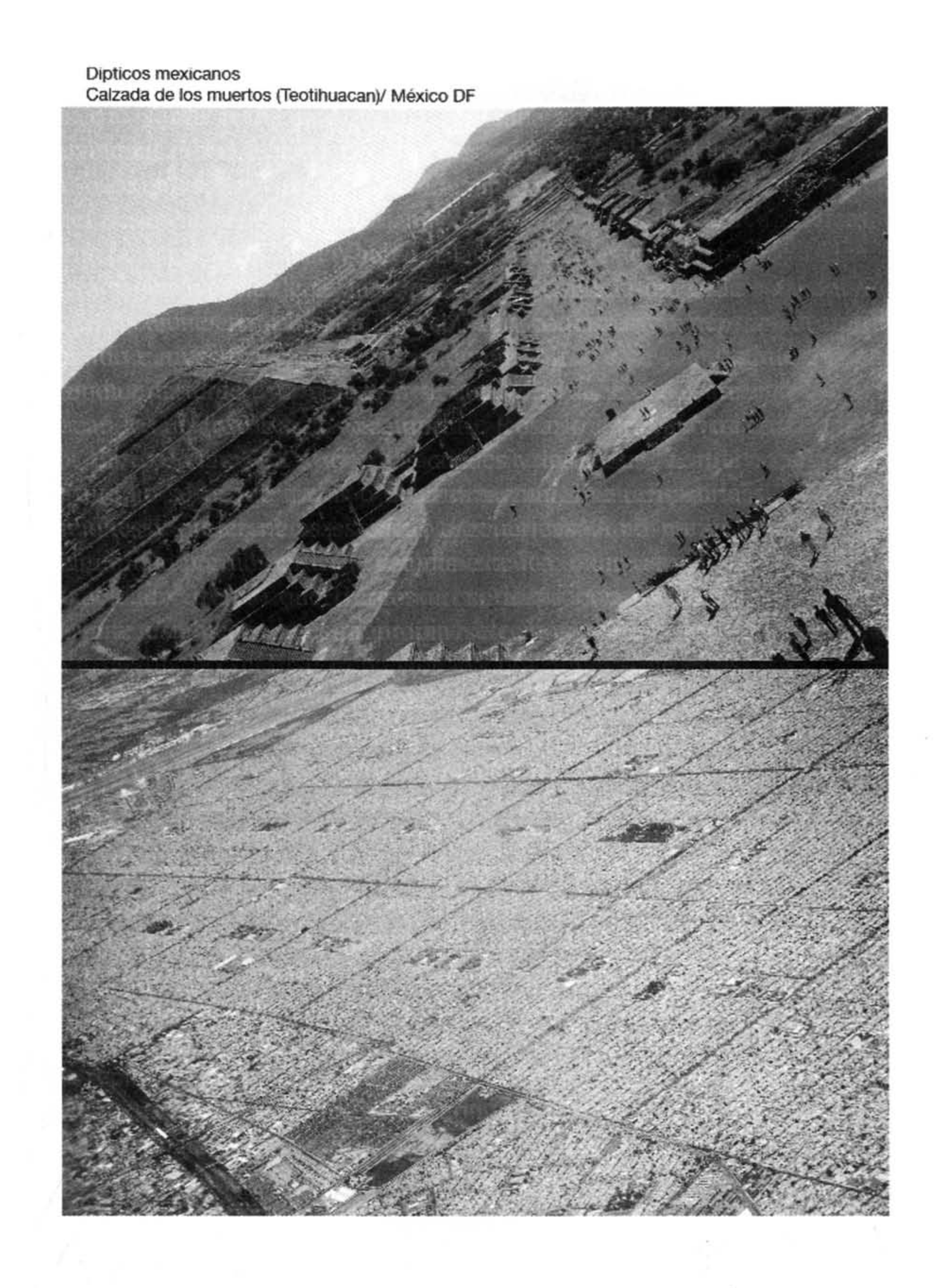
En *Aspectos de la novela,* tal y como si se estuviera dirigiendo a los integrantes de un taller literario, Forster no deja de prevenir: «A veces

el argumento triunfa demasiado». Es un exceso al que no hay que temer en las novelas de Forster, lo que allí triunfa es la impecable artesanía del estilo, la música de la lengua. En su ya célebre prólogo a *El gatopardo,* fechado en septiembre de 1958, Giorgio Bassani vincula al exquisito Giuseppe Tomasi, duque de Palma y príncipe de Lampedusa, «a algunos grandes escritores ingleses de esta primera mitad del siglo (por ejemplo, Forster) ..., poetas líricos y ensayistas más que narradores "de raza"». Es la definición que le conviene a Forster (y también, qué duda cabe, al propio Bassani: basta leer esa notable elegía en prosa que es *El jardín de los Finzi-Contini*): un poeta lírico; alguien para quien la música es, por lo menos, tan importante como la letra, alguien para quien la inflexión de un tono vale tanto o más que la peripecia de un argumento.

Dipticos mexicanos
Gran Hotel Ciudad de México (México DF)/ Av. Francisco Madero (México DF)

CALLEJERO

Dipticos mexicanos
Calzada de los muertos (Teotihuacan)/ México DF



Pasolini entre fronteras

Filippo La Porta y Antonio Giménez Merino

*El reciente aniversario de Pasolini ha permitido revisar el controvertido pensamiento del escritor, polemista y cineasta italiano. Dos ensayistas de España e Italia, Antonio Giménez Merino –*Una fuerza del pasado. El pensamiento social de Pasolini *(Trotta) y Filippo La Porta –Pasolini.* Un gnostico innamorato della realtà *(Le lettere)– reconsideran, desde las fronteras de sus respectivos países, y desde las facetas políticas y artísticas, la figura trasgresora del autor de* Escritos corsarios *y* Cartas luteranas *y su actualidad en el siglo XXI.*

ANTONIO GIMÉNEZ MERINO: Interpretar a Pasolini, un autor ferozmente independiente e inclasificable, es una operación siempre arriesgada. De tu lectura de su vida y de su obra, Filippo, me ha sorprendido tu capacidad para mostrarnos un pensamiento que, a pesar del tiempo transcurrido desde la muerte del poeta en 1975, aún puede ser descubierto por cada lector o espectador a partir de sus propias preocupaciones. Yo creo que debiéramos empezar por aquí, como modo de no traicionar el profundo sentido democrático de toda la producción pasoliniana.

FILIPPO LA PORTA: Pasolini está muy cercano a nosotros. Habla de nosotros, de nuestras preocupaciones, de nuestros dilemas morales y del final de nuestras utopías. E indirectamente nos ofrece un «método» intelectual: la transparencia emocional y existencial de toda su obra. Tomemos, a modo de ejemplo, los *Escritos corsarios*. De lo que él habla ya había tratado la escuela de Francfort, quizá con más rigor, pero lo que nos toca en Pasolini es lo tempestivo, es decir, él lo trata en el momento adecuado, y después, detrás de cada frase suya, detrás de cada concepto que formula, se llega a vislumbrar de manera trasparente el estado de ánimo que lo ha producido. Hay un nexo muy fuerte entre la biografía y el pensamiento, entre lo vivido emotivamente y la reflexión, lo que, bajo mi punto de vista, es muy raro en la cultura

italiana y hace de él un gran comunicador, en tiempos en los que la comunicación todavía no era una disciplina universitaria. Creo que sobre todo los jóvenes son muy sensibles a esta transparencia del estilo. Yo mismo siempre tengo la impresión de que Pasolini me está hablando directamente, con su voz.

También está muy lejos de nosotros. Quisiera asimismo señalar, honestamente, lo distante que está Pasolini de nosotros, porque encarna un modelo trágico-heroico lejano a nuestras vidas. Pasolini sostenía que quería vivir cada instante en una tensión y en un riesgo totales. En esto me recuerda a otra gran figura de la cultura de comienzos del siglo XX italiano, el escritor pre-existencialista Carlo Michelstaedter, con su alternativa radical entre Persuasión y Retórica. Y lo digo pensando en los lectores españoles. En vuestra tradición cristiana hay un radicalismo moral (con sus dualismos dramáticos, el rechado del compromiso, etc.) extraño a nuestra cultura. Bien, yo creo que la existencia está hecha más de *et-et* que de *aut-aut*, más de «formaciones de compromiso» (la familia, lo cotidiano, incluso el género de la novela). Pasolini, en cambio, tenía algo así como un rechazo del compromiso, no por nada le gustaba tanto el extremismo de los Evangelios, aquel Cristo –inocente, perseguido– que invita, a quien lo ama, a perderse, a renegar de sí mismo o que condena al árbol de higos porque no da frutos, si bien –lo recuerdo– no fuera verano. Aquel árbol no tenía que dar frutos, y, sin embargo, Jesús lo condenó de todas maneras, precisamente porque no había ido más allá de sí mismo. No, Pasolini no es un modelo, a pesar de que haya iluminado con una claridad ejemplar contradicciones y problemas que hoy todavía nos competen.

A. G. M.: Mi lectura de Pasolini, en esencia, difiere de la tuya. Hablas del fin de las utopías como algo incontrovertible y ya predicho por Pasolini. Yo creo que lo que éste anticipa realistamente es el triunfo del modelo social excluyente de cualquier alteridad, que es la idea de un desarrollo industrial ilimitado. La sensibilidad de Pasolini le permitió advertir sobre el sesgo mortífero que iba adquiriendo este proceso en un momento (años 60 y 70) en el que era difícil poner en cuestión el crecimiento que había dotado a Italia de altos niveles de bienestar social y en el que, además, existía un fuerte dinamismo democrático. Dicha advertencia recorre las espléndidas intervenciones periodísticas recogidas en la obra que citas o en las *Cartas luteranas*, y está también presente en la alegoría del infierno consumista del filme

Salò. A estas alturas, nos es fácil criticar –por lo menos desde un punto de vista ecológico– la utopía de un mundo evolucionado en los términos de las viejas cosmovisiones ilustrada y comunista, pero en este presente a la deriva, tremendamente desigual y bárbaro, resulta peligroso desdeñar el enorme caudal de energías transformadoras que se han volcado –a un altísimo precio– y aún continúan volcándose en algo más que la mera reforma de lo existente. Este núcleo moral forma parte de la «utopía» comunista y es lo que permite entender que Pasolini se declarara como tal hasta su última intervención pública. Por eso, más que un modelo trágico-heroico, creo que lo que Pasolini encarna es una persona desesperada por la implacable desaparición de los campesinos, de los obreros, del antiguo lumpen romano, de todas aquellas personas anónimas que encarnaban a su vez una alteridad por el mero hecho de existir, con sus valores propios no modificados por la concepción moderna del tiempo. Personas «adorables» por ser inconscientes de tener derechos (en el sentido de permanecer ajenos a la idea de poder), o por luchar por ellos desde posiciones no individualistas. A pesar de su rechazo al presente y su iluminante retorno hacia el pasado preconsumista, Pasolini nunca dejó de mezclarse con la gente y sacar de ahí sus mejores intuiciones (como la metáfora del Palacio de sus *Cartas luteranas*, sinónimo de un poder que hoy llamaríamos «sistémico», intuición que surge en las playas plebeyas de Ostia, en medio de una marea de bañistas). A esa toma en consideración no meramente nominal de la voz de la calle se debe, justamente, la «transparencia emotiva y existencial» de Pasolini a la que aludes y su comprensión democrática de la relación entre autor y destinatario de la obra artística. Aspectos cuya ausencia sentimos hoy ferozmente.

F. L.: Por lo general, desconfío de las utopías políticas, casi siempre normativas, solapadamente autoritarias. Con tal de realizar la utopía –o bien la liberación de la injusticia, del mismo sufrimiento– uno echaría abajo cualquier obstáculo, ¡no tendría escrúpulos! Prefiero las utopías apolíticas y chapuceras, hedonísticas y carnavalescas, como la de Boccaccio o Rabelais. Otro asunto, en cambio, y en esto estaremos de acuerdo, es la capacidad de imaginar un modo de vivir y pensar diferentes del dominante. Además, querido Antonio, ¡quizá el «núcleo moral» de las energías transformadoras fuese custodiado por el comunismo! Es verdad, para millones de personas ha sido el nombre que se le da a los propios sueños de cambio, pero toda la historia del siglo XX

nos muestra cómo el comunismo en el poder ha legitimado regímenes horrendos, genocidios, nuevas exclusiones y nuevas injusticias, una barbarie disfrazada de virtud. Cuando no ha llegado al poder, como en Italia, ha contribuido a reforzar la democracia, pero también ha alimentado ambigüedades y semilealtades dentro del sistema del que forma parte, sobreentendidos, mitologías, culto de la Historia y de la Fuerza.... Podríamos decir, de manera ideal: si los hechos demuestran la falsedad de la teoría, ¡tanto peor para los hechos! Pasolini está emparentado más bien con pensadores radicales, libertarios y no marxistas como Ivan Ilich, Christopher Lasch, Colin Ward.

A. G. M.: Es importante aclarar este punto. Hay que explicar por qué en el año de su muerte (1975) un enemigo de cualquier ortodoxia como Pasolini se presentó como comunista en el Congreso del Partido Radical de Panella y estrenó una obra capital como *Salò*, bien conocida en España. En ella Pasolini reelabora, adaptándola a su crítica del consumismo, la clásica imagen de la reducción de los cuerpos de los trabajadores a mercancías del *Manifiesto comunista*, prolongando e innovando así el análisis de lo que Marx había llamado «fetichismo de la mercancía». El último filme de Pasolini no es sólo una representación de la escatología del progreso industrial (una metáfora del capitalismo consumista ambientada en una tiranía integral), sino también de la necesidad de mantener una contraposición práctica al poder contemporáneo (recordemos la escena del joven con el puño en alto frente a sus verdugos antes de ser fusilado por un amor fuera de la norma). La adhesión de Pasolini al comunismo (que no al estalinismo) no fue ideológica, como prueba su crítica a la doctrina omnicomprensiva de la realidad en que llegó a convertirse para muchos la obra de Marx [véanse los poemarios *Las cenizas de Gramsci* (1957) y *Poesías en forma de rosa* (1961-1964)]. Procedía, en cambio, de una identificación pasional con los marginados del campo y con el lumpen urbano que le distanciaba de la política cultural del PCI. Identificación vital que hizo del suyo «un marxismo abierto a todos los sincretismos posibles», al tiempo que le impulsó a resistir cuando se agotó el impulso que supuso la Resistencia para la izquierda y a adoptar, tras su contacto con la nueva izquierda norteamericana, un «neocompromiso» o «nueva resistencia». El autor de *Pajarracos y pajaritos* (1966) mantuvo hasta el fin la libertad de pensamiento necesaria para comprender la realidad, que en los años 60 empezaba a presentar un nuevo rostro. Nunca se adaptó

pragmáticamente a las nuevas reglas de la cultura mercantilizada –aunque se sirviera de ellas–. Jugó siempre con la dualidad pasado-presente (ahí están los cuerpos aún no deformados por el consumismo que lleva provocadoramente a sus películas) para acercarnos a la comprensión de un cambio cultural radical que ha tardado mucho en estar presente en las conciencias y cuyo combate requiere de instrumentos imaginativos. Por todo ello me parece importante resaltar la politicidad (no politicismo) de la entera obra de Pasolini, y, con él, seguir reivindicando El sueño de una cosa justamente en un tiempo en que se nos dice constantemente que no hay alternativas posibles a un modelo de desarrollo a todas luces insostenible. Illich, Lasch... son autores interesantes por su crítica culta de la infracultura consumista, pero a mi modo de ver pecan un poco de abstracción, encajando en los márgenes de lo tolerable por la maquinaria cultural actual.

F. L.: Cierto, no se puede negar que Pasolini se declarase hasta el último minuto «comunista», pero tengo la impresión que en la lectura, si bien interesante, de Giménez no se captura de lleno la radicalidad de su pensamiento, la ruptura escandalosa, incluso dramática, con algunas categorías «progresistas», e incluso diría justamente con una «disposición de ánimo» del marxismo. Y también por eso todos sus interlocutores de izquierda lo acusan de ser reaccionario, no lo comprenden, lo insultan. Marx, a pesar de todo, creía en la misión histórica de la burguesía, en su capacidad emancipadora, mientras Pasolini desconfía. En una ocasión, en Yemen, ¡incluso llega a expresar nostalgia de la monarquía medieval! Los marxistas italianos privilegian la frialdad cognoscitiva, el culto de la lógica, la «férrea» coherencia del análisis, etc. Todas las intervenciones de Pasolini se distinguen por ser participaciones emotivas, apasionamiento descontrolado, sentimentalidad al descubierto, contradicciones reivindicadas (son poesía en prosa). Tú dices: reducción del trabajador a mercadería. Pero Pasolini lamentaba la transformación de los cuerpos de los chicos (llenos de vida, de luz, de candor, de autonomía –¡bellos!) en cuerpos de pequeños burgueses (sin vida, sin energía, todos iguales –¡feos!). La raíz de su protesta es estético-vitalista antes que ético-política. A veces, querido Antonio, me parece que repites las objeciones del cuervo ideológico de *Pajarracos y pajaritos*. No, Pasolini dentro de la cultura de izquierda italiana ha sido un meteoro devastador, un bárbaro carente de cualesquiera obstáculos y prejuicios, y no un comensal educado: nos ha mostrado el marxismo mismo como una nueva y

peligrosísima retórica. Discutiendo con Calvino ha individualizado en el racionalismo laico el instrumento del nuevo poder. Su politización, innegable, está cargada de los humores más diversos y más indisciplinados: su aversión al capitalismo es fisiológica, su guerra contra la sociedad actual está hecha en nombre de la Belleza, de la Cultura, del Pasado, de la Irreductible Diversidad de los Individuos, de la Sacralidad de la Vida. Todas estas cosas por las que el comunismo –en el poder o en la oposición– se ha interesado muy poco, debes admitirlo.

A. G. M.: La protesta visceral de Pasolini contra la ceguera del pueblo y las instituciones italianas ante la destrucción cultural de los años sesenta y setenta adopta una forma poético-social. Pasolini es sobre todo un poeta (para muchos el más importante de la literatura contemporánea italiana), y nos habla de los peligros (hoy más visibles que nunca) de la fe en el progreso moderno a través de magníficas metáforas, de premonitorias alegorías (como la de del cuervo ideológico de *Pajarracos*, cuya muerte simbolizaba la necesidad de recuperar el desgastado impulso de la Resistencia con un nuevo marxismo «abierto a todos los sincretismos posibles»), de una aproximación innovadora al lenguaje de las cosas y de los cuerpos (que como muchas cosas no bien entendidas en su momento, supone una verdadera aportación). En suma, nos empuja hacia la autosuficiencia imaginativa en contraposición consciente a la manipulación masiva de contenidos de conciencia de los audiovisuales, punta de lanza de nuestro modelo de desarrollo industrial. Gracias a eso Pasolini nos parece hoy tan actual. Justamente eso es lo que Calvino (*Seis propuestas para el próximo milenio*) o Sciascia (*El caso Aldo Moro*), dos de sus interlocutores de izquierda, han reivindicado desde posiciones fuertemente implicadas con los cambios históricos. En el cine de poesía de Pasolini, pongamos en *Medea* o en *Las mil y una noches*, hay una utilización consciente y problemática de las culturas primitivas (lo «bello», en cuanto no prostituido) como algo en estridente oposición con los cuerpos maleados uniformemente por la sociedad de los audiovisuales (lo «feo», por inauténtico): un choque inconciliable, «predialéctico», en que lo irracional y mágico se nos ofrece como un modo de montarnos en valores distintos a los del desarrollo industrial para ver más allá de él.

F. L.: De manera muy justa, Antonio, dices que la protesta de Pasolini es «poético-social». Esto me lleva a los «movimientos» de esta misma

protesta. No tanto una visión dialéctica de la historia o el análisis «científico» del concepto de explotación cuanto la convicción que la burguesía produce *irrealidad*, como bien sabía la querida amiga Elsa Morante (en *Il mondo salvato dai ragazzini*, manifiesto ético-político, cuando se describen los P. F. –Pocos Felices– leemos: «incluso cuando sean vulgarmente entendidos como brutos / en realidad, son bellos; pero la realidad, / es poco visible a la gente») mientras la poesía es un modo para aferrar, a través del artificio del lenguaje, la evidencia (enceguecedora) de la realidad. La burguesía es una enfermedad, y su autoengaño nace por creer que cualquier cosa se puede poseer (objetos, personas, afectos, la vida misma...). El progreso es combatido por Pasolini porque «embrutece» los cuerpos, uniformándolos, y así contrapone al Desarrollo Industrial, como tú escribes, lo mágico y lo irracional de las culturas primitivas.

Veo, en resumen, que buena parte de nuestra discusión gira en torno a la candente cuestión del comunismo. Y es justo que sea así, porque el comunismo ha sido la «figura» que en Occidente, en nuestros respectivos países y por un largo período, ha asumido las mejores esperanzas y las más nobles utopías de la gente, no sólo de los oprimidos, sino de todos... Solamente creo que, como dijo Carlo Rosselli ya en los años treinta, el asunto no solamente es estar a favor o en contra de Marx, sino liberarse. Incluso hoy está naciendo en Italia, en parte, una nueva política, más próxima a su dimensión cívica (¡que puede ser destructiva!), una política entendida como «relación», como autoeducación, como experiencia vivida, como utopía concreta, como propuesta y práctica de estilos de vida diversos, etc, distante años-luz del marxismo de Toni Negri, enceguecidos por la Política Planetaria, la idolatría de la Historia, y la obsesión de ser triunfadores. Justamente creo que el Pasolini más «social» se encuentra en las antípodas de todo esto. ¿Hoy en día en nombre de qué podemos batirnos contra este desarrollo o esta globalización? ¿En nombre de una ideología? ¿En nombre del pasado y su belleza? ¿En nombre de la tradición y de sus promesas incumplidas? ¿En nombre de la verdad del ser humano? ¿En nombre de la democracia? Todas son hipótesis plausibles. Pero en un cierto sentido Pasolini nos sugiere hacerlo en nombre de la realidad. Pasolini me ha enseñado, sobre todo, a comprender bien qué cosa es real y qué cosa es irreal, que es real el presente concreto vivido por las personas, mientras que es irreal cualquier alusión al futuro o a utopías luminosas (en un verso de *Trashumanar y organizar* escribe que si no se tuviera idea del mañana tampoco se tendría la idea del poder). Es real la vida cotidiana, el horizonte limitado de

las personas, y en cambio es irreal la Historia, donde siempre estamos perdidos y agitados (como sabía Tolstoi). La moderación para él siempre está ligada al hecho de no poseer, a no pertenecer a nada, como ocurre con el personaje de Karl, el alter ego del protagonista de *Petróleo*. Me gusta recordar un magnífico elogio de la moderación que hizo en una ocasión Norberto Bobbio, recientemente desaparecido: para el filósofo turinés –vinculado a la tradición liberal-socialista–, es moderado, humano, *quien deja ser al otro lo que es*, es decir, no quiere combatirlo ni mejorarlo o modificarlo por la fuerza). La moderación no es una virtud señoril ni «política». Pasolini está atraído por las personas moderadas, por los humildes privados de cualquier autoridad social, que ignoran que tienen derechos y que tienen un universo propio rico de mitos, valores, relaciones, etc. En el discutido poema dirigido a los jóvenes del 68, definidos no gratuitamente como «prepotentes», les hace notar que están siempre obsesionados por el poder, por el ansia de llegar al poder. Tomemos el famoso discurso de Nanni Moretti en Plaza Navona, violentamente polémico contra la inercia de nuestra izquierda. Por cierto, discurso benemérito en muchos aspectos. Pero esa frase suya «¡Con estos dirigentes no venceremos nunca!», que se ha vuelto popular, estampada en *T-shirts*–, bien, tiene un acento sobre el triunfo, precisamente sobre la obtención del poder, que hipnotizó a aquel público, indudablemente democrático pero muy poco «moderado», en el sentido pasoliniano.

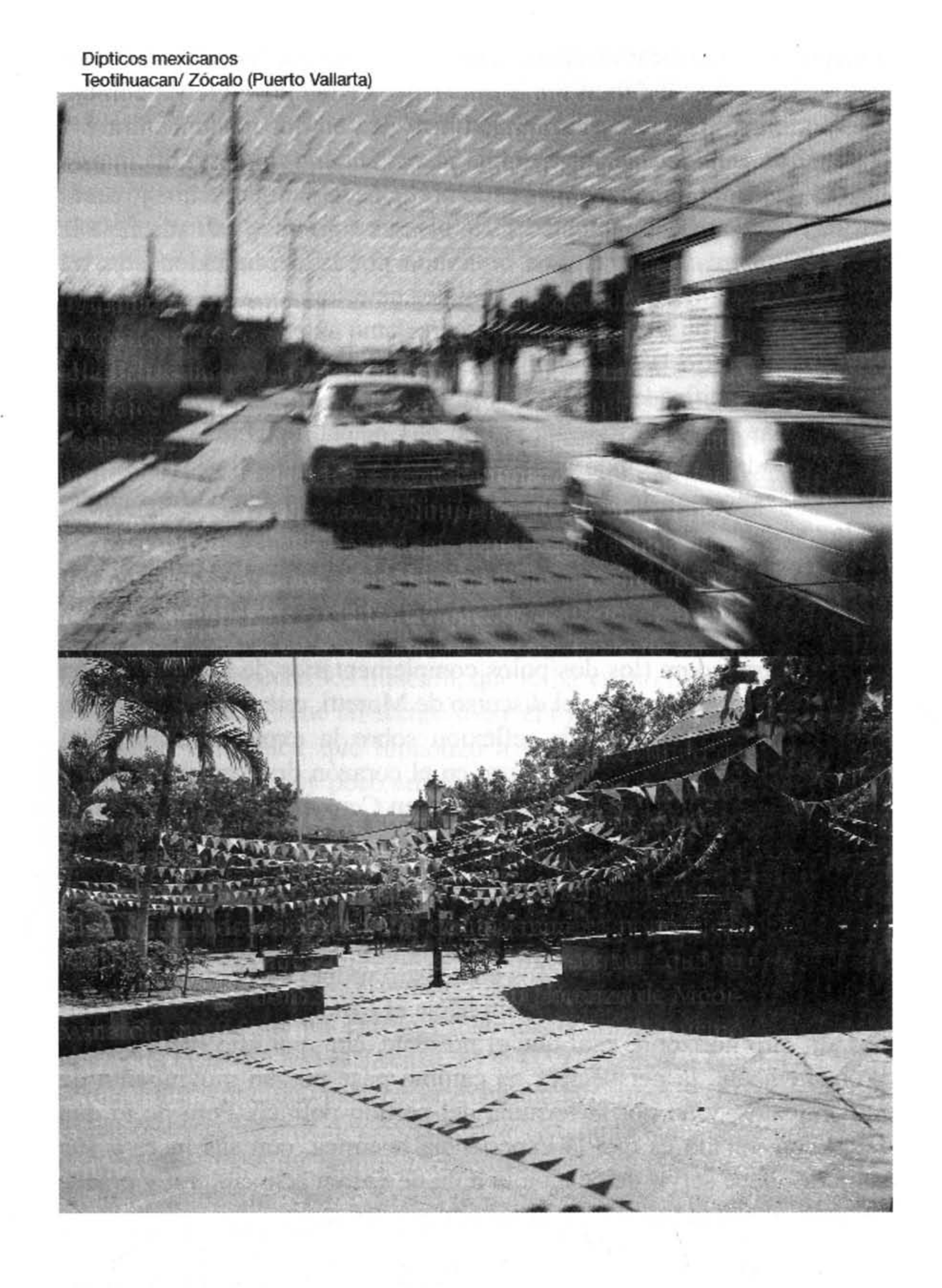
A. G. M.: Pasolini siempre juega con la dualidad entre lo cognoscible y lo fantástico en cuanto partes de una misma realidad de los seres humanos, y esto lo utiliza para oponerse a la univocidad del progreso tecnocientífico en un contexto de homologación cultural creciente. De ahí la provocadora poeticidad que envuelve toda su obra, incluso la más «científica» de los ensayos reunidos en *Empirismo Herético*. En una bella analogía con la Atenas del s. IV a.C. –la que combinó sabiamente mito y realidad para hacer explícita la naturaleza humana, y por lo tanto susceptible de error y rectificación, de la toma democrática de decisiones–, Pasolini llamó «atenienses» a la generación de italianos de la instauración republicana a la que se debe la Constitución y las leyes sociales más avanzadas de Europa. Después, en el 68, llegaron los «lacedemonios», una masa juvenil que simbolizó la gran ruptura con la tradición de la oposición racional, de la lucha sostenida sin victorias, de la memoria. Este intenso proceso de desarraigo con el pasado (o con todo lo que se asocia con un mundo de bienes escasos) y

encapsulamiento individualista llega al punto de que hasta los métodos innovadores del 68 deben ser ahora reinventados por quienes combaten el momento de excepcionalidad histórica en que nos encontramos y tratan de cambiar las cosas sobre bases (necesariamente) distintas a las del pasado. Como esto no puede partir de la nada, muchos jóvenes de los nuevos movimientos sociales viven como una gran ausencia la falta de saberes organizativos motivada por la desconexión con las generaciones forjadas en luchas sociales anteriores.

Pasolini entronca con Gramsci, que reclamó antes que él la necesidad de tomar en serio la civilización arcaica, y no con la tradición liberal-reformista significada en Bobbio, que sostiene una noción clásica de «tolerancia» a la que Pasolini (como el Cocteau del *Libro blanco*) se enfrentó radicalmente porque deja intacta la raíz cultural generadora de las diversas formas de racismo. La democratización de nuestro mundo, en la que tantas personas están implicadas, requiere por un lado de una comprensión no meramente distante de lo que sucede «fuera» del Palacio, del poder empresarial actual para delimitar los ámbitos más personales de la vida, y por otro lado del sostenimiento de una voluntad colectiva transformadora (los dos polos complementarios de la intervención política). No es casual que el discurso de Moretti, que conoce muy bien esto después de su fecunda reflexión sobre la experiencia histórica reciente, se produzca en una plaza, en el corazón de Roma. Si Moretti dedicó un bellísimo homenaje a Pasolini en *Caro diario,* que se desarrolla por las calles desiertas de Roma en un mes de agosto, es porque comparte con él la tensión por comprender, por ahondar en las propias razones desde fuera del Palacio. La Historia es la que nos ha hecho como somos, por lo que nunca es irreal. Lo irreal es este presente deshistorizado que nos mueve a recluirnos en nuestro propio espacio individual y que nos empuja sin término medio hacia el éxito o el fracaso, dejándonos sin otro horizonte vital que el presente, como si éste fuera eterno. Probablemente, la perspectiva de cambio pase por un movimiento de movimientos, y no por la fórmula del partido político. Pero de lo que estoy convencido es que la experiencia histórica, con sus luces y sus sombras, debe servir de pauta a la hora de enfrentarse cultural y prácticamente al actual modelo de desarrollo sin progreso.

Traducción de Leonardo Valencia

Dipticos mexicanos
Teotihuacan/ Zócalo (Puerto Vallarta)



Televisión y teatro

Jerónimo López Mozo

Ha pasado medio siglo desde que la televisión llegara a España. Había razones para que las gentes del teatro desconfiaran de ella, como años antes lo había hecho del cine. Sin embargo, sus reservas, referidas en lo esencial a la presumible pérdida de espectadores, jamás se pusieron de manifiesto. Al contrario, desde el primer momento, teatro y televisión vivieron un idilio que duró algunas décadas y del que hoy sólo quedan recuerdos. Alguien dijo que, en sus inicios, la pequeña pantalla era una especie de versión actualizada de la radio, en la que locutores, personajes que aparecían en ella y hasta los cantantes parecían bustos parlantes. La incorporación del teatro fue muy importante para romper esa vinculación con la radio. Abrió insospechados horizontes al nuevo medio de expresión, contribuyendo a dotarle de un nuevo lenguaje. Puede decirse que se produjo un perfecto caso de maridaje entre el maduro teatro y la joven e inexperta televisión. Aunque no todos los profesionales de la escena compartían esa idea –hubo quien llegó a decir que, siempre que oía hablar de teatro en televisión, echaba mano a la pistola–, lo cierto es que las compensaciones no fueron pocas: el teatro entró en los hogares españoles; los profesionales encontraron un nuevo campo en el que desarrollar su actividad y, entre ellos, los actores adquirieron tanta popularidad como las figuras del cine; y, en fin, el interés por el teatro aumentó, pues fueron muchos los que se aficionaron a él gracias a los programas dramáticos, en especial *Estudio 1,* el primero y más emblemático. Aunque se trataba de un sucedáneo, no cabe duda de que llevó el arte escénico a lugares en los que jamás se había visto una representación teatral, cumpliendo una función similar, en cierto modo, a la llevada a cabo por La Barraca de García Lorca. También despertó vocaciones. Sirva como botón de muestra el caso del director de escena Jesús Cracio, quien ha contado en alguna ocasión cómo durante los grises inviernos de su pueblo asturiano, sentado en una silla de mimbre y exhalando el humo de un cigarrillo, al ver aquellas funciones de teatro, se sentía transportado a mun-

dos fantásticos y desconocidos que endulzaban su rutina y que, al cabo, le empujaron a dedicarse de por vida al teatro.

Es posible que si hoy contempláramos aquellas imágenes en blanco y negro nos sintiéramos decepcionados, pero nos sorprenderíamos si supiéramos la precariedad de medios con que fueron captadas y el mérito de quienes hicieron un trabajo no solamente digno sino, en ocasiones, de gran calidad artística. ¿Cómo exigir perfección a espectáculos que, al principio, se emitían en directo desde los platós de televisión sin apenas tiempo para que los actores ensayaran y aprendieran los textos? La historia de la evolución técnica de la televisión quedó bien reflejada en la de *Estudio 1.* En sus dos décadas de vida se pasó de la emisión en directo a la grabación previa en vídeo; de trabajar con dos cámaras instaladas frente al plató a hacerlo con un número mayor, lo que permitía captar la escena desde otros ángulos; y a modificar las escenografías, suprimiendo los techos y a veces los laterales, para que las cámaras pudieran invadir el espacio escénico, a veces suspendidas de grúas. Cuando los profesionales del medio dominaban su oficio auxiliados por los avances técnicos que se iban produciendo y estaban en disposición de ofrecer un trabajo de calidad, el programa empezó a languidecer, desapareciendo pronto de la programación. Varios fueron los motivos. Por un lado, la megalomanía de ciertos creadores que, cuando dispusieron de recursos, convirtieron *Estudio 1* en un costoso producto que devino en una pésima copia del cine. Pero tal vez lo realmente decisivo fue la aparición de los controles de audiencia y la lucha por la captación de publicidad que estalló tras la aparición de las cadenas privadas de televisión, pues no hay que ocultar que, aun teniendo buena acogida, el seguimiento era minoritario, ya que raramente era visto por más de medio millón de personas.

Estudio 1 no ha sido el único espacio dramático ofrecido por Televisión Española. Siguieron *Teatro de siempre, Taller de teatro, Teatro Breve, Primera función, Butaca de salón, Teatro club* y *La 2 en el teatro,* en los que tenían cabida espectáculos grabados en teatros durante las representaciones habituales. No es posible analizar en estas páginas cada uno de ellos, pero sí cabe destacar algunos que cumplieron una función importante desde el punto de vista cultural. A principios de los ochenta, *Teatro breve,* que venía ofreciendo una programación poco ambiciosa, incluyó por primera vez obras de autores que, hasta entonces, habían sido ignorados por sus contenidos críticos, el vanguardismo de sus propuestas o por ambas cosas a la vez. Es cierto que se tra-

taba de piezas de no más de media hora de duración, pero su presencia en la pequeña pantalla supuso una bocanada de aire fresco tras años en los que, con la excepción de Buero Vallejo y algún otro prestigioso autor, fue dominada, durante el franquismo, por los representantes más conservadores de nuestro teatro y, en la transición, por dramaturgos pertenecientes al repertorio clásico. Fueron trece las piezas emitidas, seleccionadas por Santiago Paredes, padre del proyecto, y firmadas por autores como Juan Antonio Castro, Adolfo Marsillach, Domingo Miras, Luis Riaza, Romero Esteo, Luis Matilla, Ruibal y quien esto firma.

A finales de esa década, otra iniciativa, ésta de José Monleón, nos permitió aproximarnos al mundo de América Latina a través de las obras de sus dramaturgos. Bajo el título «Iberoamérica y su teatro», el programa *Primera función,* que se emitía por la segunda cadena, ofreció buen número de los espectáculos más representativos producidos en aquellos países durante aquellos años. Se inauguró con la puesta en escena de *Yepeto,* del argentino Roberto Cossa, y siguieron, entre otras importantes, *La secreta obscenidad de cada día,* de Marco Antonio de la Parra, *La empresa perdona un momento de locura,* de Rodolfo Santana, *Ulf,* de Juan Carlos Gené, *Artigas, general del pueblo,* de Rubén Yánez y M. Schinca, *Dos viejos pánicos,* de Virgilio Piñera, *Los enemigos*, de Sergio Magaña, *Pasión malinche,* de Alberto Pedro, y *Compañeros del alma,* de Villanueva Cosse y Adriana Genta. Entre las compañías que participaron en el proyecto estaban el Teatro Circular de Montevideo, la Compañía del Consejo de Artes Escénicas de Cuba, la argentina Teatro de la Campaña, La Candelaria de Colombia, El Galpón de Montevideo, Actoral 80 de Venezuela, Teatro Imagen de Chile, Teatro de los Buenos Ayres de Venezuela, Teatro Mío de Cuba y la Compañía Nacional de Teatro del Instituto de Bellas Artes de México.

Para concluir, es necesario recordar los espectáculos europeos que Miguel Bilbatúa incluyó en la programación de *Butaca de salón.* Fueron ofrecidos, entre otros, el *Mahabharata,* de Peter Brooks, en tres entregas de dos horas cada una; *El zapato de raso,* de Paul Claudel, con dirección de Barrault, *La falsa sirviente,* dirigida por Patrice Chereau y protagonizada por Michael Piccoli; y la puesta en escena realizada por Antoine Vitez de *El príncipe disfrazado.*

Es posible que alguien interprete estos datos como una prueba del interés de los sucesivos responsables de la televisión española por el

teatro. Sin embargo, nada más lejos de la realidad. Transcurridos los primeros años de su existencia, cuando dejaron de necesitarle, se desentendieron de él y, si continuaron dándole cabida en la programación, fue con la desgana con la que se cumple una obligación moral. Salvo las excepciones apuntadas, tampoco la calidad de lo que se ofrecía era notable. La mediocridad fue la tónica dominante. De la actualidad poco cabe decir, pues la presencia del teatro en la pequeña pantalla es meramente testimonial. Pero a pesar de todo, aquellos programas fueron útiles porque cumplieron, como ya he señalado, una función importante. Pusieron el teatro al alcance de los que no tenían fácil acceso a él. Sucedió con *Estudio 1.* También con la muestra de teatro europeo, que ofreció importantes puestas en escena que nunca llegaron a España o que, si lo hicieron, fue fugazmente en el marco de festivales internacionales. Es lógico que, por encima de los aspectos negativos, sintamos nostalgia de los tiempos en que el teatro frecuentaba los estudios de televisión.

Carta de Alemania.
Aún hay jueces en Berlín

Ricardo Bada

Si al corresponsal le gustase hacer frases escribiría algo así como: El corazón de los alemanes es una caja fuerte, y cuando consigues abrirla encuentras una póliza de seguros. El corresponsal también podría escorarse del lado de la filología y asegurar, con bastante más aproximación a la verdad (o al menos con no tanto sarcasmo como en el caso anterior), que la palabra clave del idioma alemán es la palabra seguridad, precediendo en el ranking al también sustantivo póliza, esto es: una seguridad asegurada por una compañía de seguros.

Semejante conocimiento no se adquiere de inmediato. Hace falta vivir algún tiempo en el país para darse cuenta de cuál es la clave del alma alemana. Más fácil es descubrir otra característica suya, por lo externo de sus manifestaciones: la queja, el lamento, el andar renegando. El alemán que no se queja ni se lamenta ni reniega, ha dado un gran paso adelante hacia la pérdida de sus señas de identidad nacionales. El alemán es un jeremías innato, que por lo demás siempre está dispuesto a llevar sus quejas hasta el juzgado. No creo que exista ningún país en el mundo con un mayor coeficiente de procesos judiciales por ciudadano.

Ojo: lo de quejarse no es una nota distintiva exclusiva de los alemanes. Los españoles son así mismo bastante quejillosos, pero a uno le da siempre la impresión de que se lamentan de vicio, y no sólo eso, sino que incluso están en condiciones de sublimar artísticamente su queja: basta oír un recital de cante flamenco. Recuerdo al respecto, de mis primeros años en Alemania, entre 1963 y 1975, que cada segundo domingo llamaba por teléfono a Huelva, a saludar a la familia y saber cómo seguían, y lo que no se me olvidará nunca es que a mi segunda o tercera pregunta («¿Cómo andan las cosas?») mi padre siempre respondía, invariablemente: «Cada vez peor». Con lo cual quedaba demostrado, sin que él se diese cuenta, que no hay límites para lo peor, ni siquiera lo pésimo. Pero volvamos a los alemanes.

Cuando se aborda este tema de la intensa relación de los alemanes con la Justicia, de manera inevitable aparece la leyenda del molinero de Sans Souci.

A fin de que me entiendan, y por si no conocen los hechos, la leyenda es la siguiente: Dícese que cuando Federico II, llamado el Grande, rey de Prusia, construyó su palacio de Postdam, Sans Souci, estaba malhumorado porque en las cercanías del mismo había un molino, el rotar de cuyas astas perturbaba el áureo silencio de su mansión. Y ordenó que fuera demolido. Pero el molinero se opuso, y le arguyó con una de las frases más acendradas del imaginario alemán: «Sire, es gibt noch Richter in Berlin! (¡Majestad, aún hay jueces en Berlín!)». Los cuales jueces, siempre según la leyenda, fallaron en favor del molinero. Y el buen Federico, amigo, discípulo y protector de Voltaire, tuvo que acatar la sentencia. Aunque, después de todo, ¿no fue él quien resolvió la cuestión de la libertad de cultos de la manera más civilizada que se conoce, decretando que cada uno de sus súbditos debía ser feliz *a sa façon,* es decir, como más le pluguiese?

La leyenda está tan acendrada que hasta la encontramos en la primera novela del gran Theodor Fontane, en *Vor dem Sturm (Antes de la tormenta),* cuyo trasfondo histórico es la campaña de Napoleón en Rusia, a la que había precedido la derrota de Prusia por el Corso. En una reunión en casa de la señora Hulen, la anfitriona cuenta el caso del viejo Sängebusch, que al morir pidió ser enterrados en un ataúd verde, como símbolo de que su querida Prusia iba a renacer un día. Y ello provoca el siguiente comentario del personaje Schimmelpenning: «Equivocarse es humano, pero ese viejo Sängebusch no se equivocó... ataúdes verdes o no, le suplico que no me malentienda, yo soy protestante y desprecio toda superstición. Esos ataúdes verdes son una chiquillada. Pero tenemos que renacer... ¿y por qué? Porque tenemos una Justicia. Ese es el busilis. Justitia fundamentum imperii. Muéstreme en toda la historia antigua o moderna algo parecido a lo del molinero de Sans Souci. (...) El tribunal imperial, señores míos. Y lo de «aún hay jueces en Berlín» es algo que hasta nuestros enemigos nos lo han reconocido. No quiero decir nada en contra de los franceses, pero hay algo que *debo* decir: carecen de Justicia. Y donde no hay Justicia no hay medida, y donde no hay medida no hay victoria. Y si hubo una victoria, no es duradera y se convierte en una derrota».

Pero, a pesar de la patriótica parrafada de Schimmelpenning, lo del molinero de Sans Souci no pasa de ser una leyenda. De hecho, está

documentado que al gran Federico le encantaba la vista bucólica del molino desde las ventanas de su palacio. Con lo que a continuación se vuelve a plantear de la manera más seria del mundo si fue primero el huevo o la gallina. ¿Serán los alemanes tan pleitistas porque el molinero de Sans Souci, de acuerdo con la leyenda, le ganó el juicio al rey de Prusia?... ¿o es al revés, que el molinero de Sans Souci se metió en pleitos con el rey de Prusia porque meterse en pleitos es una componente *sui generis* del gen teutónico?

Una aproximación personal a la problemática se me ofreció a punto de iniciarse el último otoño del siglo y el milenio pasados.

En septiembre del 2000 tuvo lugar en Colonia, en la sede de los Juzgados Regionales, una exposición dedicada al Premio Nobel de Literatura 1972, Heinrich Böll, y sus relaciones con la Justicia, que es un tema *per se.* No extraña pues que a alguien se le ocurriera la idea de hacer una exposición sobre él, y además se da la circunstancia de que Don Enrique (como siempre lo llamé) era coloniense y vivió largos años a la vuelta de la esquina del imponente edificio de los dichos Juzgados. Él mismo lo cuenta en un texto localmente famoso:

«Domina el barrio el gran palacio con la extensa fachada: atrae a muchos visitantes porque en él reside la gran dama de los ojos vendados. [...] Sería injusto decir que la dama en su palacio sea improductiva, es completamente seguro que hay algo que se produce en sus dominios: polvo, ese polvo especial que se acumula sobre los legajos».

Como si tuvieran presente la frase, los responsables de la exposición decidieron soplar el polvo acumulado sobre varios legajos. Y así nos pudimos enterar (o pudimos recordar) que Böll fue reportero de juzgados en el 55, en el juicio seguido en Kaiserslautern contra el presunto uxoricida Dr. Müller: así lo documentaban sus crónicas, los recortes de cuyos originales, del 5 al 9 de diciembre de aquél año, se exponían en una vitrina. Y así volvimos a recordar, quienes ya los conocíamos, pero nunca está mal que nos refresquen la memoria, el papel que jugaron los informes periciales de Heinrich Böll en la exoneración judicial del gran poeta austríaco Erich Fried y del escritor alemán Günter Wallraff, el autor de *Cabeza de turco,* especializado en reportajes intravenosos, por llamarlos de alguna manera.

(Wallraff se infiltraba con una falsa personalidad en las fortalezas de las compañías de seguros, de los bancos, de los consorcios alemanes, ¡hasta del más amarillista de los periódicos del país!, para estudiar, descubrir y hacer públicos sus métodos, a veces muy cercanos a los de

la Mafia. Entretanto, y partiendo del apellido del escritor, en varios idiomas –entre ellos el sueco– existe ya el verbo *wallraffear,* que designa ese método de periodismo investigativo).

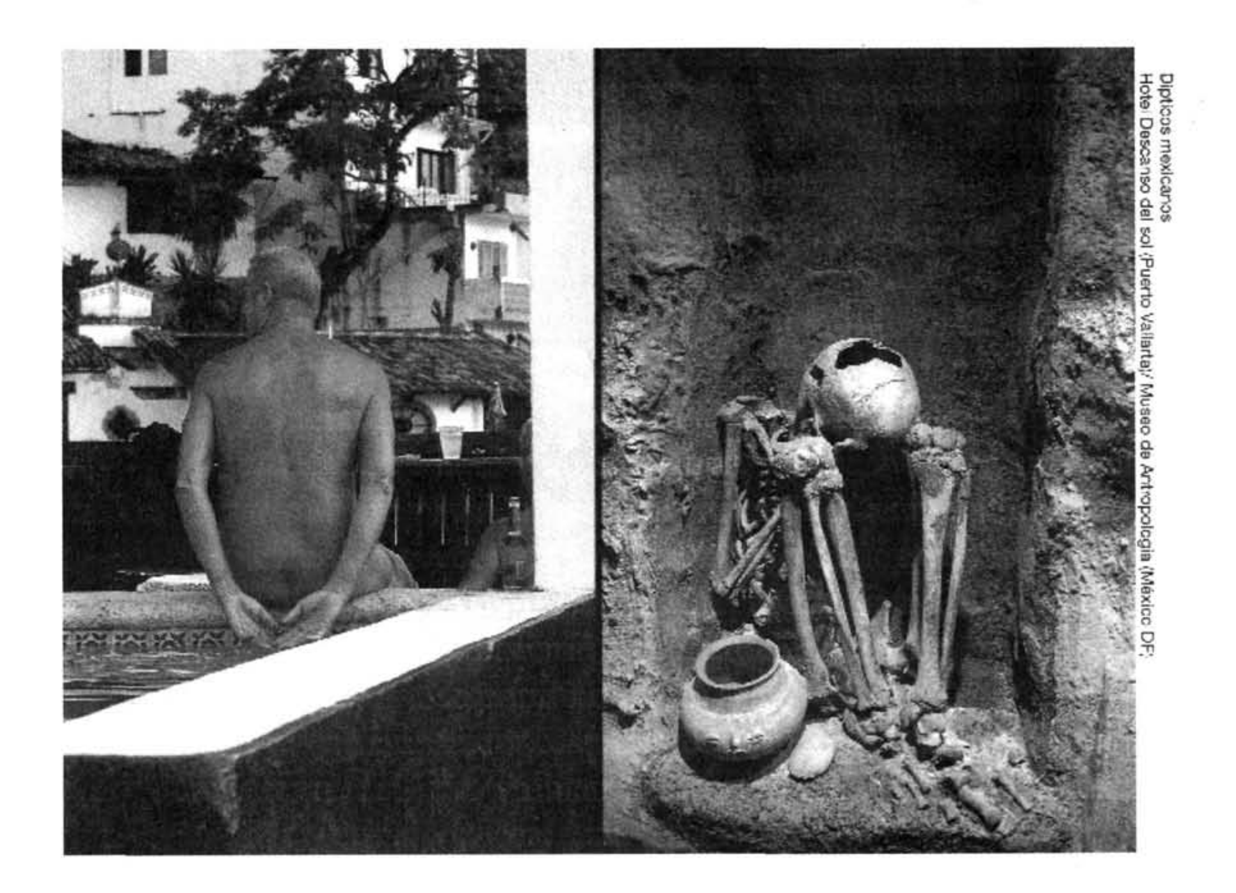
Pues bien, ambos informes solicitados a Böll por la justicia alemana, para que dictaminase desde un punto de vista lingüístico si en los textos del poeta y del reportero había material susceptible de ser relevado jurídicamente contra los autores, figuraban también en la muestra.

Como así mismo la documentación que se refiere al juicio mantenido por Böll contra un comentarista de la TV alemana que lo acusó pérfidamente de ser un incitador al terrorismo de izquierda, la luego famosa banda Baader-Meinhof. Este fue el capítulo quizás más importante de la exposición, y es bueno que ella se celebrase nada menos que en la sede de los Juzgados Regionales. Porque pocas veces ha habido en la historia de la literatura autor más calumniado y perseguido que Heinrich Böll: su casa y las de sus hijos fueron una y otra vez blanco de la violación policíaca (no policial), a veces anunciada por el tal periódico amarillista incluso antes de que hubiese tenido lugar... lo que no habla precisamente en favor de la imparcialidad de la policía, frente al presunto inculpado, en un Estado dizque de Derecho: la prensa, cierta prensa, estaba informada de antemano.

Se me puede tachar de cínico por lo que concluiré ahora, pero en el fondo estoy contento de que así sucediera: ello nos valió una obra maestra como es la narración titulada *El honor perdido de Katharina Blum,* en la que Böll desenmascaró de manera magistral los métodos criminales de dicha prensa. Dicho sea de paso, se me ocurre que sería bueno que la estatua de la Diosa Justicia, en el palacio de los Juzgados Regionales de Colonia, ostentase el rostro de Katharina Blum (esto es, de la gran actriz Angela Winckler), y que detrás de su proverbial venda nos mirasen invisibles los ojos «claros, serenos» de la heroína de ese relato.

Recuerdo que cuando salí de aquella exposición lo hice reflexionando que al fin y a la postre ella demostraba lo muy distinto alemán que había sido Heinrich Böll, y de qué manera tan sutil quedaba demostrado por su relación con los juzgados. Es cierto que fue más intensa de lo que se sospecha en un escritor de fama mundial, y que fue casi (casi) tan intensiva como la del litigante alemán prototipo: pero esa relación vino marcada por su condición de reportero, de experto en lingüística y de calumniado que se defendía legítimamente. Es decir, resumí: no fue la del alemán medio, que en todo y por todo resulta ser

una reencarnación de aquella princesa que no logró dormir a causa del guisante debajo de los veinte colchones de su cama, y que inmediatamente recurre al abogado apenas escarba el guisante con la mano, reclamando daños y perjuicios. Porque... claro, porque aún hay jueces en Berlín.



Dípticos mexicanos
Hotel Descanso del sol (Puerto Vallarta)/ Museo de Antropología (México DF)

Dípticos mexicanos
Claustro de Sor Juana (México DF)/ Zócalo (Puerto Vallarta)

Carta de Agentina.
Iguales y un poco distintos

Luis Gregorich

Un amigo, al comentar el conflicto por las papeleras entre la Argentina y Uruguay, citó una cuarteta de la «Milonga para los orientales» de Jorge Luis Borges: «El sabor de lo oriental / Con estas palabras pinto: / Es el sabor de lo que es / Igual y un poco distinto».

El secreto de la expresión está en «un poco distinto», un discreto llamado de atención que en realidad sintetiza todos los problemas y todas las disyuntivas de la proximidad geográfica y cultural. Y que explica, a lo mejor, que exista un enfrentamiento entre estos dos países hermanos (nunca un lugar común fue más verdadero), una pugna que incluso puede agravarse, ofendiendo a la razón y a la historia.

Los rasgos que denotan fraternidad son tan claros y obvios que casi no merecen señalarse. Las dos grandes ciudades, una en cada orilla del río de la Plata (y que por eso merecerían llamarse, las dos, argentinas, aunque Montevideo debió asumirse simplemente como oriental), son parecidas y a la vez complementarias. Tienen una historia de exilios y destinos cruzados que las honra. Hay menos diferencias entre la entonación y el habla de porteños y montevideanos que entre porteños y cordobeses, o porteños y mendocinos. El resto del Uruguay y la provincia de Buenos Aires pueden asimismo compararse, si bien en este cotejo tercian, con buenos títulos, los entrerrianos.

Se subraya, para bien y para mal, que somos los países más europeos de América Latina. Además, que nuestros esfuerzos de modernización y educación de las masas han sido paralelos, que las glorias del pasado como el Palacio Barolo de aquí y el Palacio Salvo de allá se mantienen gallardamente en pie, y que las vanguardias artísticas e intelectuales han tenido fértil llegada a nuestras tierras.

Se destaca menos que nos parecemos también –y esto nos acerca al resto de Latinoamérica– por largas crisis estructurales de las que nos cuesta emerger. Se acabó hace mucho, aunque sobreviva en rincones del imaginario colectivo y la fantasía política, la Argentina de los gana-

dos y las mieses, y la de la semilla que germina en cualquier lugar; y no somos más la gran promesa de la escena internacional, que competiría con Canadá, Australia y hasta los Estados Unidos. Se acabó igualmente el Uruguay que era la Suiza de América, soñado y en parte realizado por José Batlle y Ordóñez, con la intervención estatal en la economía, los aprestos de industrialización y la progresiva integración de las clases trabajadoras. Hacen agua por todas partes, en las dos orillas, la tradición sarmientina y el liceísmo uruguayo. Los demonios del autoritarismo, la ineptitud y la dependencia nos demolieron gradualmente, y no supimos o no pudimos dispersarlos.

¿Cómo pelearnos con los uruguayos por asuntos más dramáticos que el fútbol o el origen de Gardel? ¿Cómo no agradecerles haber compartido a Florencio Sánchez y Horacio Quiroga, o haber recibido casi como regalo a Irineo Leguisamo y a Julio Sosa, o haber podido acaparar en Buenos Aires, por algún tiempo, a Juan Carlos Onetti y a Mario Benedetti? Y China Zorrilla, ¿qué es? ¿Uruguaya, argentina o –mucho mejor– las dos cosas a la vez? ¿Cómo no sentirnos identificados absolutamente con Figari y Torres García, con Felisberto Hernández e Idea Vilariño? Y ellos también, tal vez con más pudor y sin reconocerlo del todo, se han alimentado por mucho tiempo con los libros escritos o traducidos por nosotros, con las notas de nuestra música y con las imágenes de nuestro cine, aunque la Cinemateca uruguaya, por ejemplo, es muy superior a las nuestras. En los 30 hubo dictadores en ambas márgenes del Plata; el socialismo clásico tuvo, respectivamente, a Alfredo Palacios y a Emilio Frugoni; hubo guerrilleros tupamaros, montoneros y del ERP, y tuvimos, también, trágicos regímenes castrenses.

Pero con todo ese alud de semejanzas, vuelve otra vez la línea de Borges: iguales y un poco distintos. Un país grande y un país chico, por más vecinos y amigos que sean, no pueden ser estrictamente homólogos. Los presionan, no solo sus obvias asimetrías económicas y demográficas, sino también matices importantes en su conducta social y sus mitos nacionales. Sería muy frívolo afirmar que el Uruguay reproduce, en escala, las desventuras y los logros argentinos. Por el contrario, es razonable adjudicarle una personalidad propia que no se confunde con otras.

La disparidad en tamaño y fuerza motiva, a su vez, lo que podría denominarse el síndrome del «grandote protector», compartido con el gigante brasileño. Los argentinos suelen mirar al Uruguay con cierto

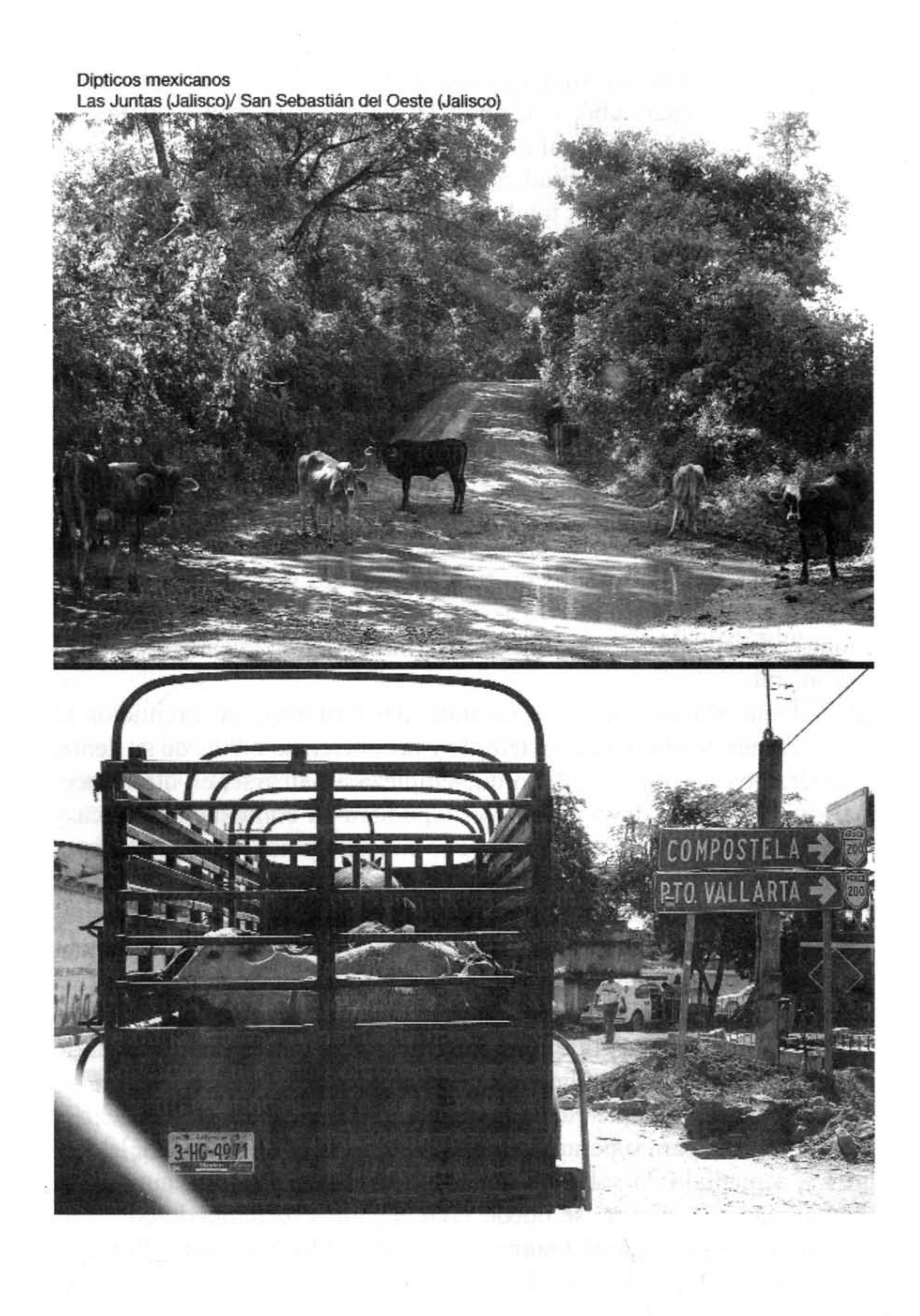
aire de cordial paternalismo, que solo se borra a la hora de optar entre Toulouse y Tacuarembó, o cuando la celeste y la azul y blanca se enfrentan en el Monumental o en el Centenario. Los uruguayos, por su parte, responden a esa actitud con ironía y cierta desconfianza amistosa, como si no estuvieran totalmente convencidos, no tanto de la sinceridad del interlocutor, cuanto de la lógica fundadora de la situación. Es inevitable que esta tensión termine excediendo los episodios de psicología social e impregne también las relaciones bilaterales y regionales.

En el terreno de las estructuras políticas y del sistema de partidos, ocurre lo mismo: grandes similitudes y sutiles diferencias. Se ha tendido a identificar al Partido Colorado, de raigambre urbana y raíces unitarias, con el radicalismo argentino, si bien José Batlle era laicista y librepensador, e Hipólito Yrigoyen, krausista y teísta. El Partido Blanco, en cambio, aliado en su momento con el rosismo y con una fuerte impronta de caudillismo rural, y después signado por la figura heroica y quizá anacrónica de Aparicio Saravia, se comparó con expresiones conservadoras y populistas argentinas, y, polémicamente, con el peronismo.

Los que somos amigos y amantes del Uruguay, sin prejuicios ni limitaciones, y admiramos el temple y la conciencia cívica de su gente, quisiéramos que este conflicto que empieza a llamarse, en otros escenarios, la «guerra de la celulosa», repudiara su connotación bélica y aceptara que nuestras semejanzas son muchas y nuestra amistad irrevocable, pero que también nuestras diferencias existen y que deben ser asumidas en el terreno de la convivencia pacífica, la discusión democrática y el respeto a la soberanía nacional. Lo peor es la sobreactuación y la tentación de las vías de hecho, y lo mejor la obsesiva pasión por negociar, hasta que no haya la posibilidad de un consenso. Y siempre la habrá, por más que ninguna de las dos partes quede del todo satisfecha, ni se atreva a hablar de «victoria».

Es demasiado lo que queda por hacer juntos, a ambas orillas del río, y en la región, para superar el atraso, la pobreza, la desigualdad, la desidia y, a menudo, la soberbia de los gobernantes. Por eso, aunque de ingenuidad e ilusión no se puede vivir, sigamos sosteniendo con Borges, milonga para que el tiempo / Vaya borrando fronteras: / Por algo tienen los mismos / Colores las dos banderas».

Dípticos mexicanos
Las Juntas (Jalisco)/ San Sebastián del Oeste (Jalisco)



El poeta chileno de Cocteau

Ítalo Manzi

En 1930, El Vizconde de Noailles decide hacer un regalo original a su esposa Marie-Laure, y le ofrece un par de películas producidas especialmente para ella. Fue así que patrocinó a la vez *L'âge d'or (La edad de oro)* de Luis Buñuel cuyo carácter iconoclasta casi provoca la excomunión del generoso mecenas, y *Le sang d'un poète (La sangre de un poeta)*, primera incursión de Jean Cocteau en la realización cinematográfica.

Extraña, por momentos apasionante, por momentos aburrida, *La sangre de un poeta*, que sigue la línea trazada por *El perro andaluz* de Buñuel y Salvador Dalí, así como por algunos filmes del expresionismo alemán, encierra toda la estética de su autor. Se dijo incluso que se trataba de una *summa cocteauiana*. El barroco de algunas escenas en contrastre con el realismo cruel de otras, el onanismo, el sadismo, el narcisimo, la desesperada sensación de soledad que conduce a una fuga a través de los espejos, la glorificación de la belleza masculina, todo ya está presente.

La sangre de un poeta jamás se exhibió en los circuitos comerciales ni fue un éxito de público. Fue, en cambio, un «éxito de cinematecas» pues nunca ha dejado de programarse en los museos de cine ni en las «salas de arte y ensayo» del mundo entero. No se olvidan ciertas escenas de la obra de la misma manera que no se olvida la belleza del actor que, con una peluca Luis XV y el torso desnudo, encarna al poeta del título. Algunos críticos (por ejemplo, en la revista *L'Avant-scène du cinéma* consagrada a la película, donde el nombre del intérprete es ora Enrique ora Enrico), afirmaron que Cocteau había utilizado para el personaje los servicios de un gigoló o de un bailarín profesional. Sin embargo, los movimientos del actor, que no están desprovistos de gracia, son más bien los de un gimnasta o un boxeador que los de un bailarín.

Enrique (de) Rivero (la partícula fue añadida por Jean Cocteau para dar un aire de nobleza al personaje) nació en 1903 en el seno de una

familia de la aristocracia chilena. En 1923 abandona América Latina para instalarse en París con el objeto de completar sus estudios de derecho y consagrarse a sus dos pasiones: la pintura y el deporte.

Su prestancia no pasa desapercibida. Tiene también una bella voz y la entonces famosa actriz de comedias musicales Alice Cocéa, le organiza una audición ante el director del Teatro *des Variétés*. El timbre de su voz gusta mucho pero su marcado acento extranjero constituye un obstáculo. Le proponen, sin embargo, hacer cine, tal vez porque el séptimo arte, todavía mudo, podía transigir frente a su francés insuficiente. Debuta en la pantalla en 1925 en un papel secundario de *Mon curé chez les pauvres* de E.B. Donatien, y algunos meses más tarde es el protagonista de *Mon frère Jacques* de Marcel Manchez. En adelante, y con raras excepciones sólo interpretará papeles protagónicos.

En 1927 es contratado por la Svensk Filmindustri para colmar la carencia de un Valentino en el cielo cinematográfico sueco. Después de dos películas sin gran trascendencia –*Spökbaronen* («El barón fantasma») de Gustav Edgren, y *Ungdom* («Juventud») de Ragnar Hyltén-Cavallius– obtiene un triunfo sin precedentes en *Hans Kunglig Höghet shinglar*, realizada en coproducción con Alemania y dirigida una vez más por Hyltén-Cavallius. La traducción literal del título sería « Su Alteza Real corta el pelo a la garçonne». Rivero encarna a Nickolo que acaba de diplomarse en la universidad de Uppsala y retorna a su pueblo natal donde su padre es un peluquero tan famoso que ha sido bautizado « Su Majestad ». Nickolo ayuda a su padre en el trabajo, lo que explica el título del filme. El éxito entre el público fue enorme y las críticas fueron más que elogiosas. En el periódico *Stockholms Tidningen* podemos leer que: «[Rivero] es no solamente chic y elegante, sino también alegre y lleno de vida. Esta vez no es una estatua sino alguien que sabe y quiere ser un buen actor». Efectivamente, en los papeles dramáticos, Rivero resulta tenebroso, inexpresivo y actor mediocre, pero ni bien integra una historia cómica o por lo menos ligera, se produce de manera casi inconsciente el cambio señalado por el periodista sueco. Actúa, sonríe y se mueve de manera natural tal como en *Le bled* (Jean Renoir, 1929), en algunas secuencias de *À mi-chemin du ciel* (Alberto Cavalcanti, 1930) o en *Je t'adore, mais pourquoi?* (Pierre Colombier, 1931). No obstante el triunfo sueco, Rivero retorna a París pues Jean Renoir lo requiere para protagonizar dos películas: *Le tournoi dans la cité* (1928) y *Le bled* (1929).

En las filmografías corrientes de Renoir se presta muy poca atención a estas películas que, sin embargo, tienen muchas cualidades, mientras que se ensalzan algunas otras (*La nuit du carrefour* o la aburridísima *La Marseillaise*) que están muy por debajo de la calidad del autor.

Le tournoi dans la cité es una película de aventuras históricas que se sitúan en la época de Catalina de Médicis y de la lucha entre católicos y protestantes. Abundan las persecuciones y los torneos a un ritmo bastante frenético que nunca decae. Rivero es «el bueno». Se lo ve muy apuesto pero incómodo en los trajes de época y discutible como actor. Su rival en el amor de la noble dama (Jackie Monnier) es «el malo» Aldo Nadi que, según se dice, fue uno de los más grandes esgrimistas del siglo XX y que sólo apareció en dos películas: ésta y *Tener y no tener* de Howard Hawks, con Humphrey Bogart y Lauren Bacall (1944).

Le bled, en cambio, es una comedia muy agradable. Rivero está espléndido, lleno de gracia y alegría de vivir e impecable actor. La acción transcurre en Argel. Pierre Hoffer (Rivero), un joven de buena familia pero que se ha quedado sin un centavo, viaja para visitar a su tío, un rico colono. En el barco conoce a Claudie (Jackie Monnier una vez más) que se dirige a Argel para cobrar la inmensa fortuna que ha heredado. Los primos de ella quieren deshacerse de la heredera pero Pierre, que comenzó a enamorarse en el barco, logra salvarla *in extremis*, y todo termina con el triunfo del amor y del dinero.

Después de otra película –*L'emprise* de H.C. Grantham Hayes– llegamos a 1930, al cine sonoro y a *La sangre de un poeta*. El supuesto gigoló o bailarín que Cocteau habría utilizado, ya tenía tras de sí, como hemos visto, una carrera cinematográfica bastante prestigiosa.

En 1930, además de *La sangre de un poeta*, Enrique Rivero protagoniza tres películas más: dos de Alberto Cavalcanti –*A mi-chemin du ciel*, un drama circense, y *Dans une île perdue*, una adaptación de la novela *Victory* de Joseph Conrad– y una de Benito Perojo: *La bodega*, según la novela de Vicente Blasco Ibáñez. La película es de producción francesa. Los interiores se filmaron en los Estudios Natan, en París, y los exteriores en Sevilla. Rivero es Rafael, Conchita Piquer es María de la Luz y Gabriel Gabrio es Don Fermín.

El francés de Rivero ha mejorado mucho y atraviesa la barrera del sonoro sin inconvenientes. En 1931 filma *Nicole et sa vertu* de René Hervil, y la versión española de *Je t'adore...mais pourquoi?* de Pierre

Colombier. Pero en 1932, después del rodaje de *Le picador* de Jaquelux y Germaine Dulac, Enrique Rivero desaparece misteriosamente del mundo cinematográfico y, en cierto modo, del mundo a secas.

Algunas revistas de cine hicieron discretas alusiones a un escándalo. Rivero habría intentado matar a un hombre en el marco de un drama de celos. Se ignora si fue encarcelado (y en la afirmativa, durante cuánto tiempo), si el cuerpo diplomático chileno intervino en su favor, si retornó a Chile inmediatamente o sólo en momentos de la declaración de la guerra de 1939-1945.

Inesperadamente en 1946, su nombre –apenas modificado en Enrique Riveros–, aparece en los títulos de una película chilena en la que el actor desempeña el papel principal. *El hombre que se llevaron* fue dirigida por Jorge Délano «Coke» un realizador chileno bastante atípico. Después de una estadía en Hollywood entre 1931 y 1933, se distinguió como caricaturista, pintor, mago, escritor, actor y realizador de películas. En *El hombre que se llevaron* hay un poco de todo eso. El filme comienza con un suspenso muy bien dosificado que desgraciadamente se esfuma a medida que avanza la acción. En una pequeña aldea en la Cordillera de los Andes una escritora argentina (Nury Montsé) pierde el tren que debía llevarla a Santiago de Chile para asistir a una conferencia de Gabriela Mistral. Cuando se entera de que no habrá otro tren antes de 48 horas, decide hacer *auto-stop* y es recogida por un auto en el que viajan cuatro personas: dos policías de civil así como un hombre y una mujer esposados (Enrique Rivero y Eloísa Cañizares). Bloqueados por la nieve, se refugian en una cabaña donde vive una suerte de profeta (Agustín Orrequia) que se dedica a las artes esotéricas y parece saber y comprender todo. Los cinco recién llegados sufren la influencia de esta atmósfera. Cada uno de ellos reflexiona y, en cierta medida, trata de redefinir su vida. Hay unos cuantos *flashbacks*. El personaje de Rivero había sufrido, durante su infancia, el trato injusto de sus padres y de su hermano mayor. Siempre se lo acusaba de malas acciones que no había cometido. En los avatares de su vida obtiene en cierto momento un empleo de portero en un cabaret, y es injustamente acusado de un crimen.

Sea como fuere en *El hombre que se llevaron* Rivero aparece tan tenebroso e inseguro como en sus otras películas dramáticas. Su rostro, que muestra un poco el paso de los años, es siempre muy agradable y su torso ha guardado toda su plasticidad. Podemos juzgarlo durante una escena en plena nieve, cuando retira su camisa y la desgarra para

vendar la herida de su amiga, que había sido alcanzada por una bala. La tal amiga, en realidad, era la única culpable del crimen de que se lo acusaba.

Después de *El hombre que se llevaron,* Rivero, con o sin s, vuelve a desparecer de la escena internacional y esta vez para siempre; ¿Qué actividades tuvo después? ¿Dónde vivió? ¿Cuándo murió? Aún quedan muchos enigmas que develar en torno de la figura de Enrique (de) Rivero(s).

Dipticos mexicanos
Ixtlán del Río (Nayarit)

BIBLIOTECA

Dípticos mexicanos
Mercado de Sonora (México DF)

Tiempos de inquisición*

Tras la abolición del Santo Oficio por las Cortes de Cádiz de 1813, no se pudo desarrollar la investigación de su historia, ya que el tribunal fue restaurado con la vuelta del antiguo régimen. Sólo cuando la Inquisición quedó definitivamente suprimida en 1834, comenzaron a oírse nuevas voces sobre su historia, objetivos y modos de proceder. Las ideas sobre los orígenes de esta institución pasaron entonces del dominio eclesiástico al secular.

Los historiadores no españoles veían en la Inquisición un instrumento diseñado por los reyes para afianzar la monarquía absoluta. «Los historiadores españoles –afirma Netanyahu– no fueron tan lejos». Llorente, por ejemplo, sostuvo que tanto el papa como el rey se propusieron acrecentar sus poderes por medio de la Inquisición. Y Adolfo de Castro asegura sin titubeos que el rey Fernando II la fundó para resolver sus urgentes necesidades económicas. «Yo no he aceptado nunca ninguna de estas razones –escribe el autor de *De la anarquía a la Inquisición*–, que en mi opinión ocupan un lugar secundario o de tercera fila en cuanto a su influencia sobre los fundadores de la Inquisición».

Benzion Netanyahu considera que la Inquisición fue el resultado de la tensión entre el antisemitismo de las clases populares y la posición projudaica de los reyes, la nobleza y la cúpula eclesiástica. «Las clases bajas –insiste– se empeñaron en la destrucción de los conversos, mientras los reyes y los nobles favorecieron su presencia en todos los sectores de la vida sin ponerles ningún obstáculo. Entre las dos actitudes no existía punto medio y fracasaron todos los intentos de avenencia.

Tras su monumental libro *Los orígenes de la Inquisición en la España del siglo XV*, resultado de veinticinco años de trabajo y obra maestra de la investigación historiográfica, Netanyahu continúa, con estos magistrales y provocadores ensayos, su intensa y meticulosa tarea esclarecedora. Como prestigioso especialista en la Edad Media española, profundiza, una

* *Benzion Netanyahu,* De la anarquía a la Inquisición. Estudio sobre los conversos en España durante la Baja Edad Media, *traducción de Ciriaco Morón Arroyo, La Esfera de los Libros, Madrid 2005, 286 pp.*

Joseph Pérez, La Inquisición española. Crónica negra del Santo Oficio, *Ediciones Martínez Roca, Madrid 2005, 508 pp.*

Ramón de Lacadena y Brualla, El cardenal de España. Retrato del más poderoso asesor de los Reyes Católicos, *Belacqva de Ediciones y Publicaciones, Barcelona 2005, 252 pp.*

César Vidal, El último ajusticiado y otras historias de la Inquisición, *Belacqva de Ediciones y Publicaciones, Barcelona 2005, 317 pp.*

vez más, en las razones que llevaron al establecimiento del Santo Oficio y en aspectos inéditos de la presencia de los judíos en la España medieval.

En este libro, el investigador indaga a fondo en las fuentes hebreas, investigación fundamental nunca llevada a cabo por los historiadores españoles. En otro interesante ensayo, aborda el tema de la conversión al cristianismo de Don Samuel Abarbanel, líder de los judíos de Sefarad, teniendo en cuenta los violentos cambios que sacudieron a la judería castellana en su período de transición de un estado fuerte y vigoroso a la precipitada decadencia, presagio de su ruina. Apasionadas son las páginas dedicadas a Alonso de Espina, los motivos de sus diatribas antijudaicas y su pretendido origen converso. El autor llega a la conclusión de que Espina no fue ni converso ni hijo de conversos. «Fue un cristiano viejo –asegura–, lleno del odio y violencia racista que caracterizaba el pensamiento, los sentimientos y las actitudes del partido antimarrano de su época».

Netanyahu también realiza una valoración crítica de los estudios sobre la Inquisición y los judíos de Américo Castro, Sánchez Albornoz y Domínguez Ortiz. Concretamente, de las tesis de Sánchez Albornoz comenta con dureza: «...echamos de menos la intuición estudiosa, el sano sentido común y, sobre todo, el buen juicio que distinguió sus investigaciones en otros campos y le permitió discernir las diferentes facetas de los problemas históricos de que se ocupó. En consecuencia, cuando trata de los judíos españoles, vemos que no sólo hace afirmaciones erróneas, sino incluso absurdas». El cambio de pensamiento sobre la Inquisición comenzó a dibujarse en Europa y Estados Unidos con la publicación a principios del siglo XX de la *History of the Inquisition of Spain,* de Henry Charles Lea, pero hasta final de este mismo siglo no surgen una serie de estudiosos que se apartaron definitivamente de las ideas predominantes hasta entonces sobre los orígenes de esta institución. La totalidad de los ensayos incluidos en el volumen que comentamos están en la línea de esta nueva corriente que, con sus serias aportaciones, espera ayudar, según palabras del propio Benzion Netanyahu, «a arrancar las máscaras que han cubierto el verdadero rostro de la Inquisición española».

Crónica negra

Lo que pretende Joseph Pérez en *La Inquisición española* no es

aportar datos nuevos ni presentar una contribución erudita, sino ofrecer una síntesis sobre el Santo Oficio, tratando de exponer lo que fue, por qué se creó, cómo funcionó y qué repercusiones tuvo en la configuración de la nación española.

La Inquisición siempre ocupó un lugar principal en la leyenda negra antiespañola, pero los motivos de crítica no siempre han sido los mismos. En la actualidad, Pérez observa que se la condena sobre todo por la persecución de los judíos, conversos y moriscos, pero que, sin embargo, este aspecto, sin que se ocultara, no llamaba especialmente la atención de los censores. Cualquier historiador puede constatar que la expulsión de los judíos de España fue celebrada en todos los países de la Europa cristiana; la Santa Sede aplaudió al recibir la noticia; la universidad de París –la Sorbona– felicitó a los reyes de España, y Maquiavelo, Guicciardini, Pico della Mirándola y muchos otros representantes de la más alta y brillante cultura del Renacimiento también consideraron la expulsión como un acto de buen gobierno.

Así se explica que los miles de judíos españoles muertos en la hoguera desde los años finales del siglo XV dejaran indiferente a la Europa culta y humanista. Hasta mediados del siglo XVI, la Inquisición española no suscitó ninguna censura en Europa. Las primeras críticas aparecieron cuando, en los autos de fe de Valladolid y Sevilla (1559), se quemó a unos veinte protestantes. Fue a partir de esta fecha cuando empezaron a difundirse obras de propaganda contra la Inquisición española.

Para este prestigioso hispanista, hoy ya puede afirmarse, de forma definitiva y con datos más que suficientes, que la Inquisición española fue creada para combatir una clase concreta de herejes, los judaizantes; luego extendió sus actividades a otras categorías de heterodoxos (alumbrados, protestantes, moriscos) que se apartaban del dogma católico definido de un modo muy estricto. También se encargó de reprimir los fenómenos de brujería, hechicería, necromancia, curanderismo y los comportamientos desviantes, sexuales o no, como podían ser la blasfemia, la bigamia, la fornicación, el bestialismo, la pederastia, que se conocían con el nombre de «delitos menores».

Hasta fechas bastante recientes se tenía una idea equivocada del Santo Oficio como tribunal exclusivamente dedicado a perseguir a las minorías religiosas. Sin embargo, la realidad resulta ser bien distinta: el grupo de judíos, moriscos, protestantes y alumbrados representa en conjunto un

40% de las víctimas, mientras que el 60% fue procesado por «delitos menores». Estos datos nos dicen que, en contra de lo que se ha creído hasta ahora, la Inquisición española actuó con mayor rigor contra los propios españoles, los llamados «cristianos viejos».

Pérez hace especial hincapié en aclarar que, con la persecución de estos «delitos menores», lo que interesaba a la Inquisición no eran las costumbres, no era lo que hacían los españoles; eran las ideas, lo que pensaban los cristianos; las costumbres y los comportamientos se utilizaban como indicios o síntomas de las creencias. «Conviene sentar –puntualiza– que la Inquisición se ciñó a la misión principal que se le encomendó desde el principio: mantener la pureza de la fe, ejercer un control ideológico de la población. Esto es lo que hace del Santo Oficio español una institución espantosa y sin parangón en la Europa contemporánea».

El autor del libro que comentamos, aún estando de acuerdo con muchos de los planteamientos de Benzion Netanyahu, discrepa de él en un punto que considera fundamentalmente importante. El historiador judío afirma que «cuando se fundó la Inquisición, la mayor parte de los conversos estaban ya plenamente cristianizados». Para Pérez esta afirmación desconoce los trabajos más recientes de los medievalistas y también la aportación de especialistas del marranismo que dejan bien clara la realidad del criptojudaísmo peninsular hasta fechas muy tardías de la Edad Moderna. «Todos los datos –afirma– que poseemos sobre la situación en la España del siglo XV desmienten esta tesis». Efectivamente, algunos de los más severos censores de la Inquisición admiten la realidad del criptojudaísmo, incluso historiadores judíos de reconocido prestigio como Baer, Cecil Roth o Révah.

Al hablar de las víctimas de la Inquisición española en cifras, el hispanista francés puntualiza que «sabiendo que el periodo más cruel fue el de los primeros años, una conclusión general bastante razonable es que no debieron de exceder de diez mil las personas realmente ejecutadas por los tribunales inquisitoriales desde el principio hasta la extinción de aquella institución».

Esta cifras distan mucho de las que se solían arrojar comúnmente, y desde luego son más cortas que los miles y miles de muertos que causaron las guerras de religión en Europa; los hugonotes asesinados en París en un sólo día –el de san Bartolomé, 24 de agosto de 1572– fueron como mínimo tres mil, sin contar los que murieron

en los días siguientes en otras ciudades de Francia. Para Joseph Pérez son del todo válidas frases como: «En el XVI murieron más herejes en Inglaterra que en España»; «Fue quemada más gente por brujería en Alemania que por la Inquisición en España», etcétera. El hispanista francés está convencido de que el fenómeno inquisitonial se asemeja a las formas de intolerancia habituales en la Europa de aquellos siglos y que no hay ningún motivo para ensañarse especialmente contra el Santo Oficio español. No podemos echar al olvido que, en los siglos XVI y XVII, no había libertad de pensamiento en ninguna parte y todos los Estados practicaban la mencionada intolerancia. «¿No habría que hacer justicia a España –se pregunta el historiador galo– reconociendo que no tuvo la exclusividad de la intolerancia?.

Huyendo de la leyenda negra, pero también de los intentos por minimizar sus crímenes, el autor de *La Inquisición española* –una obra capital para entender uno de los períodos históricos más polémicos y controvertidos– nos ofrece una visión crítica, actualizada y rigurosa del origen, la estructura, las actuaciones y la influencia del Santo Oficio en la Península. También consigue emitir un juicio equilibrado y concluyente sobre una institución nacida al amparo de la intransigencia y el fanatismo de una época tan convulsa como apasionante.

«El tercer rey»

En El Cardenal de España, Ramón de Lacadena hace un retrato apasionado del más poderoso asesor de los Reyes Católicos, Pedro González de Mendoza (1428-1495), eclesiástico y político castellano, considerado como uno de los mejores ejemplos de la transición del mundo medieval al moderno.

Quinto hijo de don Iñigo López de Mendoza, primer marqués de Santillana, y doña Catalina de Figueroa, desde su infancia fue destinado a la carrera eclesiástica. En 1453 fue nombrado obispo de Calahorra para luego ejercer como asesor de Enrique IV. Al morir su padre en 1458, se convirtió en el cabeza de familia de los Mendoza, dando origen a la poderosa Casa del Infantado. Durante el reinado de Enrique IV defendió los derechos legítimos de Juana la Beltraneja, aunque en 1473, un año antes de la muerte del rey, apoyó decididamente a la princesa Isabel, futura reina Católica. Desde entonces se convertirá en asesor de la reina, luchando a su favor durante la guerra de Sucesión (1474-1479). A partir de

entonces su poder e influencia en la corte se acrecentarán, participando en hechos fundamentales de la historia de España como la creación de la Inquisición, la expulsión de los judíos, la firma del tratado de Tordesillas y la financiación del viaje de Cristóbal Colón a América.

En lo que se refiere a la creación y desarrollo del tribunal de la Inquisición, el autor de este libro asegura que el cardenal González de Mendoza se mantuvo al margen del tema. Lacadena hace referencia a la investigación encargada por la reina a don Alonso Solís, obispo de Cádiz, provisor general en Sevilla, y el resultado dio positivo: los conversos existentes en Andalucía continuaban siendo secretamente judíos y en relación con las sinagogas. «Pero el problema –escribe– no era de solución fácil. Quizá un medio fuera reforzar poderes de la Iglesia, para conseguir la unidad de creencias».

Mendoza, al que pidieron parecer, pensaba que no sería justo castigar como herejes a los judíos conversos, que, tras la conversión, no habían recibido tal enseñanza católica..

Había que procurársela. El propio Cardenal se ocuparía en escribir un catecismo fundamental, que se repartiría convenientemente y se divulgaría en las iglesias de Sevilla.

Don Pedro González de Mendoza tardó dos años en dar por terminada su labor; y su nombre ya no lo vemos mezclado en la creación y funcionamiento de la Inquisición española. «Sólo un autor –apunta Lacadena–, el Padre Mariana, afirma en su *Historia,* que «el principal autor e instrumento de este acuerdo muy saludable –se refiere al del establecimiento del Tribunal– fue el Cardenal de España». Afirmación completamente gratuita que los hechos no corroboran».

Los comentaristas de la España negra citan sin parar los nombres de los dominicos Morillo y San Martín, de fray Ojeda, de don Pedro Solís, de fray Tomás de Torquemada... «Y ninguno –insiste Lacadena–, salvo la anotada excepción de Mariana, cita como elemento activo al cardenal Mendoza. Si lo hubiera sido, don Pedro no era una figura de tan escaso relieve como para pasar inadvertido en materia tan apasionante».

El reputado hispanista, Joseph Pérez, sin embargo, cuenta en el libro que líneas arriba comentamos que, muerto Carrillo –arzobispo de Toledo que se negó rotundamente a acoger inquisidores en su territorio–, el cardenal Mendoza, que le sucedió en la mitra, no puso ningún reparo para que el Santo Oficio se instalara oficialmente en Toledo.

Aun así, Mendoza destaca, sobre todo, como valeroso guerrero, como consejero sabio y discreto y como promotor de cultura y del buen gusto. Los Reyes Católicos le distinguieron llamándole por primera vez con el título de Cardenal de España, que después han llevado todos los que se sentaron en la Silla Primada.

Con su trabajo, Ramón de Lacadena se convierte en un apasionado biógrafo –en momentos casi hagiógrafo– del más grande estratega de la Edad Media española, considerado por algunos como «el tercer rey de España».

Seis relatos

El Último ajusticiado y otras historias de la Inquisición se trata de una interesante recopilación de seis relatos sobre grandes procesos de la Inquisición sufridos, a lo largo de la historia, por personajes tan conocidos como Tomás Moro, Jerónimo Savonarola o seres anónimos que se vieron sometidos al sufrimiento, al dolor y la muerte.

Basándose en sus propias reflexiones, fundamentadas en varios años de investigación y consultas de archivo, César Vidal intenta resolver, en seis novelas cortas y de amena lectura, algunos de los enigmas de los grandes procesos inquisitoriales.

La primera historia cuenta la vida, pasión y muerte de Cayetano Ripoll, maestro de Busafa (Valencia), que fue un personaje rigurosamente histórico. «Seguramente –comenta Vidal–, los jueces y verdugos de Ripoll estaban convencidos de que llevaban a cabo una obra cívica y piadosa arrancándole la vida. En realidad, sólo se convertían en paradigma de uno de los principios especialmente relacionados con el lado más siniestro de la naturaleza humana, aquel que señala que ciertas sociedades no sólo no premian a aquellos que, siendo mejores que otros, se dan cita en su seno, sino que, además, los destruyen».

La furia de Dios es el título de la segunda historia, y se centra en la controvertida figura de Savonarola. Por esto, precisamente, el autor opta por presentar a su personaje de una manera poliédrica: «Resulta obvio –escribe– que ni Alejando VI, ni Lorenzo de Medici, ni fray Silvestre ni él mismo vieron sus actividades de la misma manera, pero todas ellas son indispensables para acercarse al personaje».

El inquisidor decapitado recoge una desmitificadora historia de Tomás Moro. Para César Vidal, lo que caracterizó medularmente al canciller inglés no fue la defensa de la libertad de conciencia –que

aborrecía completamente–, sino el deseo de preservar un universo medieval gobernado espiritualmente por la Iglesia católica, a la que consideraba única y verdadera depositaria de la fe. «Precisamente por ello –afirma– supo captar desde un principio el peligro que para esa cosmovisión representaba la Reforma protestante».

Los acontecimientos relatados en la cuarta historia se corresponden con la verdad histórica: el inicio de reforma de la Iglesia surgido en Alcalá de Henares bajo los auspicios de Cisneros, la represión a la que se sometió a sus defensores tras la muerte del cardenal, la historia de Pedro de Lerma y la de su sobrino, Francisco de Enzinas. La existencia de dos papas –incluso tres– al mismo tiempo, la corrupción generalizada del clero, las imposiciones regias sobre la Santa Sede o la ejecución de los cristianos partidarios de una reforma que acabara con esa situación, son los escandalosos episodios de la quinta historia de Vidal. «Debo insistir –escribe– en que todos ellos son rigurosamente históricos y que en esta novela son descritos de manera breve y sucinta, pero totalmente acorde con la documentación que ha llegado hasta nosotros».

En la sexta y última novela el lector se encuentra metido mentalmente en las imágenes de un proceso de los muchos llevados a cabo en los siglos XVI y XVII. Lo terrible es que –como apunta el propio autor–, pese a las apariencias, esta novela se desarrolla en las primeras décadas del siglo XX y narra acontecimientos reales que sólo pudieron documentarse en la década de los años noventa con la desclasificación de los archivos de la KGB.

El libro de César Vidal es un trabajo polémico y revelador que consigue descifrar algunas claves de la historia secreta de la Inquisición y de todo tipo de inquisiciones.

Isabel de Armas

Las ascuas encendidas de la memoria*

José Antonio Muñoz Rojas (Antequera 1909) es uno de los escritores más representativos de la denominada Generación de 1936. Superviviente como Ramón Gaya o Sánchez Vázquez de aquel grupo de la República, su poesía

* *José Antonio Muñoz Rojas,* Rescoldos, *Sevilla, Point de Lunettes, 2005.*

se mueve entre una vertiente popular que tiene su fundamento en el romance y una tradición cultista de raigambre metafísica que sienta sus bases tanto en Espinosa como en la corriente inglesa de un Donne, Crashaw o el jesuita Hopkins, a quienes ha llegado a traducir. Como muchos de sus coetáneos (Rosales o Gil-Albert), Muñoz Rojas se caracteriza por la reflexión en torno a la cotidianeidad de la existencia donde la memoria tiene una función predominante junto al gusto por el paraíso perdido de la infancia y el ser humano en armonía con la naturaleza, adquiriendo su poesía un tono horaciano de hondo lirismo que se acrecienta con el acento confesional del alma. *Rescoldos* (2005), bellamente editado por la Colección Cáliz Verde de la Editorial Point de Lunettes sevillana, con prólogo de Antonio Carvajal y notas de Clara Martínez Mesa, –muestra como su mismo título indica– ese afán de supervivencia frente a la angustia del tiempo que muchas de sus obras presentaban, ya bajo la imagen de las musarañas, ya bajo esas brasas del existir que todavía brillan entre las cenizas de la devastación temporal.

El poemario se agrupa en cinco secciones y una «Carta de Gredos». La primera parte, que lleva el epígrafe «Dones inadvertidos», se compone de cuatro textos en prosa poética, dos de ellos epístolas dirigidas a una «Amiga mía», que es la tierra o la existencia misma, mientras el escritor explica con sencillez cómo hay instantes de belleza (la luz de la tarde, una nube, una muchacha, etc.) que nos pasan desapercibidos y son los que verdaderamente nos dan la dicha de vivir, idea que se extiende a la belleza de las mismas palabras cuando por ejemplo se recrea en el nombre «sosiego». Este motivo de reflexión sobre la escritura centraría el segundo texto con la idea de búsqueda de lo inefable, así en un intento por describir la poesía el autor llega incluso a su personificación mediante metáforas vitales lorquianas cuando señala que el verso es un corcel tremendo, corazón del mundo. La segunda sección llevaría por título «Calma y espera» y consta de cinco composiciones, las tres primeras tratan la compenetración del autor con el paisaje natural, son un canto a la tierra que se interioriza con el recuerdo pasado, mientras los dos poemas finales son poéticas, pues aluden a la función del nombrar: el pensamiento y sentimiento se hacen verbo y cobran vida en el texto, mientras otras emociones nunca adquirirán existencia porque la palabra se resuelve en libertad, concluyendo en una reflexión sobre la angustia de lo

dicho y el silencio, mera dialéctica metafísica de la vida humana que se debate entre la muerte y eternidad. La tercera sección consta de un poema largo que tiene por título «Sueño adentro» y que recoge ecos de *Oscuridad adentro* (1950-1980). Versificado en alejandrinos blancos donde los pares riman en asonancia /í-a/ el poeta trata el tema del recuerdo; las anáforas, repeticiones y el juego paralelístico estructuran la composición que cae en una alternancia entre memoria y olvido hasta inferir un tono existencial que se ve apoyado en imágenes como la del «pozo» o «sueño adentro», o la muerte, esa «ausencia sin noches ni orillas». Muñoz Rojas entraría dentro de esa poesía metafísica que ha determinado poemarios como *Consolaciones* (1955-1965), donde la reflexión sobre la brevedad de la existencia (que ya en *Cantos a Rosa* de 1954 había alcanzado una de sus cumbres más altas) se presenta bajo el símbolo de la belleza en lucha frente al tiempo destructor, porque en él la importancia vital de los sentidos es fundamental, junto al papel que el recuerdo tiene para intentar salvaguardar la vida que la misma poesía llega a configurar a un nivel metapoético, pues no se olvida que los «sueños se escriben en la sangre»; ilusiones que son también los versos que la amada llena de colorido, pues ella pasea sus deseos por ellos como sombras sobre las paredes blancas (evocación de las páginas): juego de espacios reales y textuales que rozan el erotismo y el mismo acto de la escritura cuando ascender por la poesía es también un sueño arriba por el amor.

La cuarta parte la compone el «Salmo» con el que Muñoz Rojas entronca con la tradición unamuniana de angustia existencial, que los poetas de su generación y de la primera promoción hicieron suya, aunque en nuestro escritor malagueño el tono sea más contenido. No por ello el comienzo –marcado por la apelación a un elemento inmaterial como es la piedra– le resta emoción, pues el motivo de la sangre, el acento de desgarro íntimo y sobre todo la vitalidad de carácter panteísta nos evocan muchas composiciones de sus compañeros, con los que coincide en el tema del ser humano inmerso en lo terrenal y sus ansias de pervivencia; buenos ejemplos serían el Miguel Hernández del *Rayo que no cesa,* el Ridruejo de *Sonetos a la piedra* o incluso la María Zambrano de «Nostalgia de la tierra» que publicó en la revista *Los cuatro vientos* (1933), donde sintomáticamente él también colaboró. Las interrogaciones retóricas y las invocaciones al lector junto con personificaciones de

las cualidades abstractas, las imágenes de carácter metafísico y el tópico del *homo viator* hacen de esta composición que tiene como centro el tema de la esperanza y la eternidad del amor uno de los poemas más bellos del libro, el diálogo con los elementos naturales conforma ese tono contemplativo sobre la inmortalidad de la belleza frente a la ruina. Este hilo temático engarza con la última sección, titulada «Como tú barro», compuesta de un solo poema del mismo título que establece –bajo la metáfora bíblica– un juego demiúrgico sobre el acto poético.

El libro termina con una «Carta de Gredos» que argumenta sobre la idea de perfección cristiana. Dedicada a su amigo el Padre Alfonso Querejazu, este texto fue escrito en 1963 y surgió a raíz de las Conversaciones Católicas en Gredos donde también participaron Rosales, Vivanco y Ridruejo, experiencia que le llevó a escribir un breve poema «A Don Alfonso Querejazu. En las alturas de Gredos», recogido en *Poesía (1929-1980)*. Con un tono sencillo y confesional, nuestro poeta intenta acercarse a una definición de perfección cristiana hasta establecer cierto parangón con la artística, puesto que ambas nacen de una llamada interior y son además «inconsumibles», nunca terminan por completarse enteramente; la perfección cristiana requiere una entrega continúa, un ejercicio de superación de obstáculos y, como la obra poética, ésta se enriquece con la participación del prójimo, con el lector. Muñoz Rojas, magistralmente apela en estos *Rescoldos* a nuestra emoción íntima y a nuestra experiencia poética que, como la perfección cristiana es continua y se completa con las vivencias, todo un verdadero trabajo de indagación que tiene en la poesía su máxima realización.

Francisco Ruiz Soriano

América en los libros

Todos estábamos a la espera, *Álvaro Cepeda Samudio, Edición a cargo de Jacques Gilard, Madrid, Cooperación Editorial, 2005, 181 pp.*

Álvaro Cepeda Samudio (Barranquilla, 1926-Nueva York, 1972) irrumpió en la narrativa colombiana en 1954 con este sorprendente libro de cuentos, distanciándose de los cultivadores de la literatura terrígena quienes, como sugiere el investigador Jacques Gilard, no sólo adolecían de una concepción retardataria del género, sino que además lo asfixiaban con contenidos folclorizantes. Puede decirse que éste fue el mejor libro de cuentos aparecido hasta entonces en el país, al lado del posterior, *Los funerales de la Mamá Grande* de García Márquez. El nombre del autor va unido al Grupo de Barranquilla, ciudad que se convirtió en un importante centro de cultura de la zona del Caribe colombiano–, que en los años cincuenta asumió la tarea de renovación de las letras en un país predominante andino. Intelectuales como Ramón Vinyes, inyectaron un nuevo aliento al anquilosado ambiente cultural, introduciendo las novedades con sus propuestas vanguardistas y dándolas a conocer a los jóvenes de entonces. Por aquellas décadas se estaba produciendo un proceso curioso, el surgimiento de una forma nueva de contar.

Desde las regiones, otras voces completaban el mapa de un país encerrado en el horizonte de la cordillera, fiel a la más conservadora tradición hispánica, poniendo en evidencia la retórica y la ampulosidad de los discursos hegemónicos, serviles a los rancios modelos extranjeros, ajenos a la riqueza y diversidad de un mestizaje que seguía sus propios ritmos. La costa atlántica, concretamente la ciudad de Barranquilla. daba muestras de un cosmopolitismo insólito. Es en este contexto que surge la obra narrativa de Álvaro Cepeda Samudio, y es desde ahí desde donde el editor y difusor de la misma, Jacques Gilard, explica el conjunto de relatos de este volumen.

En una introducción de cincuenta y cinco páginas que incluye una detallada cronología, se fija la trayectoria de un singular escritor que merece un lugar pre-

ferente en el canon de la literatura hispanoamericana por numerosas razones, la primera y más importante de ellas, al margen de lo que podría considerarse su «afán de experimentación formal», es haber aportado una poderosa temática personal al género, la cual se plasmaría de manera definitiva en la magistral novela *La casa grande* (Ediciones Mito, 1962) por la que se le conoce. Gilard va directamente a las fuentes, ofreciendo datos de sumo interés para la comprensión del proceso creador en Cepeda Samudio, partiendo de sus primeros escritos publicados en el colegio en 1942 en donde localiza lo que será el fermento de *La casa grande,* hasta fijar la cronología definitiva de los nueve cuentos que constituyen esta edición y que fueron ordenados de forma distinta por su autor en la primera edición (Librería Mundo, Barranquilla, 1954). A esta le siguieron la de Plaza y Janés, Bogotá, 1980 –a cargo de Gilard– y la de El Ancora, Bogotá, 1993, que se basó en la de 1980.

Así se cotejan las distintas ediciones con los textos, tal cual fueron apareciendo por primera vez en diversas publicaciones, incluso con las escasas copias mecanografiadas que se encuentran en la documentación personal de Cepeda Samudio esto ocurre entre otros textos con «Todos estábamos a la espera», que da título al volumen. Queda claro que el mérito de estos cuentos está en la forma de abordar temáticas, como la soledad del individuo, la sexualidad, la interioridad, la condición de la mujer, la marginación, el poder, y la relación con el otro en la ciudad moderna, desde un punto de vista muy personal, aprovechando complejas técnicas narrativas. Sin embargo, es preciso señalar que lo secundario del hecho de que el autor situara sus ficciones en el contexto urbano, ya que en su novela volvería al mundo rural.

Cepeda encarna el espíritu de la ciudad de entonces, situada en una región colombiana, dinámica, pujante, segura de sus posibilidades. Practicó múltiples oficios, desde periodista, publicista, vendedor, compositor, hasta director de cine. *La casa grande* da cuenta de la huelga de los obreros de las bananeras en diciembre de 1928, tal como hiciera su contemporáneo en *Cien años de soledad.* El libro sorprendió a la crítica por sus magistrales diálogos y por la riqueza de un lenguaje tan sobrio como directo. En contacto con los artífices del nuevo periodismo norteamericano y con los grandes novelistas que venían de esa corriente, el autor de estos relatos fue un renovador tanto en la

orientación de la mirada como en la manera de contar, algo que también se deja ver en sus virulentas, agudas e ingeniosas críticas de arte, política y cine –en el que fue pionero al filmar su cortometraje de ficción *La langosta azul*–. Por sus dos libros, Cepeda Samudio merecería considerarse parte del proceso creador del *boom,* pero la falta de una estrategia crítica que los acogiera dejó al margen estos títulos. Apenas se mencionan en las historias de la literatura hispanoamericana, salvo en algún artículo de Ángel Rama, tras la muerte del autor, o en uno que otro trabajo en revistas del mundo académico norteamericano, así como en el *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina* (Ayacucho, 1995) y, por supuesto, en los trabajos críticos de Jacques Gilard. Su experiencia en los Estados Unidos, donde tomó diversos cursos en la universidad de Columbia, su íntimo contacto con la literatura norteamericana, inciden de forma definitiva en su obra. Si bien no formuló ninguna concepción del cuento –como Cortázar a quien leyó y comentó tempranamente– señaló el camino de la renovación del género. Gilard que ha realizado un minucioso trabajo de campo con el Grupo de Barranquilla, pone en evidencia lo que éste aportó de modernidad en un país ajeno al ritmo y la intensidad de la costa atlántica, donde fueron acogidas las vanguardias, mucho antes que en la capital del país. Su situación histórico-geográfica explica fenómenos como los de García Márquez y Cepeda Samudio.

Renovar, volver del revés, poner el dedo en la llaga, evidenciar complicidades y silencios, arrojar luz sobre las verdades de la existencia, con ironía y a veces con crueldad, tal fue el papel de Cepeda Samudio en medio de la situación angustiosa de Colombia, antes y después del asesinato del líder popular Jorge Eliécer Gaitán en 1949, que dividió al país y lo cubrió de odio y vergüenza. El 9 de abril marcó un antes y un después en la historia que afectó a la libertad de prensa tanto como a las relaciones personales, al abortar el único proyecto democrático que hubiera permitido subsanar, en alguna medida, la secular exclusión y la resistencia de los grupos hegemónicos a aceptar el mestizaje. Los cuentos de Cepeda Samudio recogen un poderoso caudal de herencias y de sangres que ha dado sus mejores frutos, al apropiarse de las técnicas más vanguardistas, y que seguirá alimentándonos con su vitalidad, audacia, agudeza e ingenio.

Consuelo Triviño

Breve historia del cine argentino, *César Maranghello, Barcelona, Laertes, 2005.*

Títulos como *El viento se llevó lo que* (1999), *Mundo grúa* (1999), *Nueve reinas* (2000), *El hijo de la novia* (2001) o *Kamchatka* (2002) han conseguido que en estos momentos el cine argentino se encuentre entre las cinematografías más valoradas, mejorando la imagen internacional de un país en horas bajas por las dificultades económicas y los desafueros políticos. Para buena parte del público español, este cine surgido tras el gobierno de Carlos Menem, denominado el último Nuevo Cine Argentino, ha sido una sorpresa total. En realidad, estamos ante una de las cinematografías mundiales más señaladas y de mayor continuidad, si bien, debido a su trayectoria irregular y a las convulsiones políticas, el cine argentino sólo ha traspasado las fronteras en momentos concretos. Me refiero, por ejemplo, al ciclo sobre la dictadura o sobre la mentalidad de la dictadura de los años ochenta, con títulos como *Camila* (1984), *La historia oficial* (1985) y *La noche de los lápices* (1986); al boom de los años 1973 a 1976, con películas como *Boquitas pintadas* (1974), *La Patagonia rebelde* (1974) y *Quebracho* (1974); o la época dorada de los años 1933 a 1945.

Precisamente, en el libro que comentamos, César Maranghello estudia el cine argentino para que entendamos que lo sucede en estos momentos no es una casualidad. Por supuesto, meter en trescientas páginas más de cien años de historia, desde la llegada del cinematógrafo el 6 de julio de 1896 hasta la actualidad, es una empresa imposible. Además de grandes dosis de síntesis y de un buen criterio de selección, se requiere partir de una sólida teoría sobre lo que es el cine y la historia. Porque hay muchas posibles historias del cine argentino: historia de los autores o directores (Luis César Amadori, René Múgica, Leopoldo Torre Nilsson, Luis Saslavsky, Fernando Birri, Fernando Ayala, Luis Puenzo, Juan José Campanella...), historia de los intérpretes (Libertad Lamarque, Luis Sandrini, Lautaro Murúa, Federico Luppi...), historia de las productoras (Argentina Sono Films, Ariel...), historia de los géneros (el cine de gauchos, de tangos, el melodrama, el cine militante...), historia temática (la mitificación del pasado, los desaparecidos, la pequeña burguesía...), historia política (la censura, la represión, el sistema de fomento) o, sin acabar las posibilidades, historia internacional, ya

sean las relaciones con el cine norteamericano (importaciones, boicots...) o con el cine español (el desembarco de las empresas españolas en los años treinta, los exiliados de la guerra, los acuerdos cinematográficos entre el peronismo y el franquismo, las coproducciones de los últimos años...).

César Maranghello entiende la historia del cine como una historia de las películas, de modo que esta *Breve historia del cine argentino* es una historia catálogo donde la «brevedad» consiste en citar cerca de mil títulos y más de quinientos nombres de directores, actores, guionistas, etc. En efecto, cada capítulo consiste en una breve introducción que contextualiza los distintos periodos que distingue el autor: Los pioneros (1896-1910), Primera expansión de la producción (1911-1920), La artesanía discontinua de la ficción (1921-1927), La difícil transición al cine sonoro (1928-1932), etc. Tras esta contextualización, se enumeran las películas más sobresalientes, resumiéndose en un párrafo una serie de variables, normalmente el género y el argumento, además de nombrar al director, el guionista, los actores u otros profesionales según el caso. Esta fórmula nos permite establecer una especie de canon del cine argentino, donde encontramos títulos tan variados como *Nobleza gaucha* (1915), *Viento norte* (1937), *El jefe* (1958), *La mano en la trampa* (1961), *La hora de los hornos* (1966-1968), *La tregua* (1974), etc. Sin embargo, su propuesta histórica exige del lector un gran esfuerzo para entresacar de estas páginas las otras posibles aproximaciones al cine argentino que arriba hemos mencionado, alguna de ellas, para nosotros, más pertinentes. En cualquier caso, estamos ante un libro que nos acerca a una cinematografía que, en algunos momentos de su historia, fue la más importante en lengua castellana.

Emeterio Diez

La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritoras en la Argentina: 1830-1870. *Graciela Batticuore. Buenos Aires, Edhasa, 2005, 366 pp.*

Originado en la tesis doctoral que la autora defendió en el año 2003 en la Universidad de Buenos Aires y galardonado con el Primer Premio de Ensayo del Fondo Nacional de las Artes, este libro indaga la relevancia que cobra la mujer letrada entre 1830 y 1870

en Argentina, reconstruyendo el proceso de emergencia de la figura de la lectora romántica así como también el difícil pasaje de la lectura a la autoría femenina. Para ello articula tramas y redes culturales que se expanden por Buenos Aires, Santiago, Montevideo, La Paz, Lima, Río de Janeiro, Washington y París, primero con los exiliados argentinos de la tiranía de Rosas y luego con los viajeros y diplomáticos. En este tramado aparecen las problemáticas de la lectura y la escritura femenina, la educación de las mujeres, la diversificación del público y la gravitación de la mujer lectora en las elecciones genéricas y retóricas de los escritores románticos.

Con repertorios críticos renovadores (la historia de la lectura, los estudios de género) la autora arma su objeto como un espacio en donde confluyen los debates en la prensa protagonizados por Alberdi, Echeverría y Sarmiento en los que se aborda la problemática de la educación de la mujer, las escenas de lectura de *Amalia* de José Mármol, las dificultades de los primeros proyectos de revistas femeninas escritas por mujeres, las cartas y las memorias de Mariquita Sánchez de Thompson y la obra periodística y literaria de Juana Manuela Gorriti, Juana Manso y Eduarda Mansilla. Recompone, además, circuitos de lectura y de sociabilidad literaria, analiza en particular las diversas tácticas que implementan las escritoras para insertarse en el mundo cultural y sistematiza tres modalidades de autoría femenina: la autoría escondida, ya sea detrás del anonimato, la pseudonimia o directamente la negación a publicar sus escritos; la autoría exhibida; y finalmente la autoría intervenida.

La argumentación es rigurosa, con una hipótesis vertebradora formulada con claridad a partir de la cual el análisis, pese a abarcar materiales heterogéneos, jamás se torna disperso y fragmentario. Sin descuidar el análisis textual, la autora tiende a privilegiar interpretaciones basadas en las relaciones con el contexto político y cultural. De esta manera, la labor crítica se apoya en una investigación exhaustiva a través de un trabajo de archivo en diarios, revistas y epistolarios privados que descubre fuentes y aporta nuevos datos para indagar zonas de la historia literaria argentina que han permanecido hasta ahora poco exploradas y a la vez revisar con inusitada solidez las huellas más transitadas de la crítica literaria por los polvorientos caminos del siglo XIX.

Este libro, por lo tanto, representa un valioso aporte no sólo para el estudio de la mujer lectora

y escritora sino también para el abordaje renovador de la generación romántica del 37 desde la perspectiva de la lectura, su historia y sus prácticas.

Fabio Esposito

Sócrates, el sabio envenenado, *Miguel Betanzos, Buenos Aires, Grijalbo Novela Histórica, 2005, 224 pp.*

«¡Oh, ingenuo Sócrates! ¡Por un momento habías creído en los hombres! ¡Habías confiado en que aprenderían a ser virtuosos y comprensivos, a ejercer el difícil arte de la prudencia y de la tolerancia, habías pensado en que la necia criatura humana podría redimirse por medio de la razón!» Así se autorrecrimina Sócrates, apenas es enterado por un desconocido, mientras está dando uno de sus diarios paseos por el Ágora, de que un ciudadano ateniense ha puesto una demanda en su contra ante el Gran Tribunal. Y en este punto empieza su *via crucis* (cinco siglos antes del auténtico, el de Jesús), que por la época de la Grecia clásica era el camino de la cicuta, «aquel líquido espeso y de color verdoso» con que la justicia castigaba a los condenados a la pena capital. La cicuta se vertía en «una copa de bronce que contenía la muerte». Sócrates se la bebió de un trago, sin protestar, y de tal modo pasó a la Historia como «el sabio envenenado» del que nos habla en este libro –de manera sencilla, pero impecable y emotiva– el novelista argentino Miguel Betanzos.

El «delito» de Sócrates: interrogar, caminar incansablemente por las calles y el mercado de Atenas, «importunando» a sus conciudadanos con preguntas sobre lo justo, lo bello, lo verdadero, lo bueno, la virtud... Así y todo, «la necia criatura humana» y, sobre todo, los necios dictadores de turno que se sucedían en aquellos tiempos de guerras que terminaron socavando los cimientos de la democracia ateniense, no tuvieron más remedio que soportarlo... hasta el día en que Sócrates, hastiado de los miles de asesinatos y destierros decretados por el Poder, se trepó sobre un banco de piedra y, «como si fuera un agitador, un tribuno de feria, vociferó hacia la multitud: "¡Por Zeus! ¿No creéis que debe ser un mal pastor aquel que hace menguar sus rebaños? [...] Y si es un mal pastor quien reduce el número de sus ovejas, ¿no será aún peor aquel gobernante que disminuye y empeora a sus ciudadanos?"» Pregunta fatal, puesto que si el mero preguntar constituye un desafío difícil de

tragar para los Poderes, el preguntar directo por su legitimidad no es otra cosa que impugnarla de hecho, retirarle los falsos fundamentos sobre los que reposa, convocar a la insurrección, en fin.

Al igual que la crucifixión de Cristo, el envenenamiento de Sócrates constituyó *el* escándalo histórico. Los resultados, sin embargo, fueron muy distintos. Mientras que del primer crimen surgió una institución homogénea y rígida, la Iglesia Católica, el segundo dio origen a sucesivas generaciones de hombres críticos, impugnadores. insatisfechos –y sustancialmente heterogéneos todos–, cuya intervención en los momentos decisivos, o bien cambió el mundo, o bien dejó el testimonio angustioso de la imposibilidad de cambiarlo. Esto último fue lo más frecuente, claro. Porque, como Sócrates, los «socráticos» tendieron casi siempre a repetir la misma ingenuidad del Maestro: pensar en que «la necia criatura humana podría redimirse por medio de la razón».

Mitre, *Federico Jeanmaire, Buenos Aires, Seix Barral, 2003, 218 pp.*

El 99.9% de las conversaciones cotidianas, intrascendentes, absurdas –de esas que se entablan accidentalmente en el ascensor, en la farmacia, en la panadería–, suelen terminar con un contundente así es la vida que no sólo significa que no hay más nada que decir, que se acabó la charla, sino también que de la vida no se puede decir nada... salvo que uno se encuentre con un filósofo o una especie de cultor libre de la filosofía, esto es, con un loco. Precisamente, de estos imprevistos –e indeseables– encuentros con gente que no es como uno está plagada la divertida y al mismo tiempo profunda historia que nos cuenta Federico Jeanmaire en *Mitre,* una historia cuyo título nada tiene que ver con el héroe epónimo argentino y sí, en cambio, con la famosa línea de ferrocarril que lleva su nombre y, sobre todo, con los viajeros que se ven obligados a sufrirla todos los días.

De José León Suárez (en la provincia de Buenos Aires) a Retiro (en la Capital Federal), y de Retiro a José León Suárez, pueden ocurrir las cosas más disparatadas, si el que viaja, a la vez, mira. Según parece, el autor ha mirado mucho, y de esta suma de miradas ha sacado una serie de conclusiones, de pasajero experimentado, que aquí vuelca en un trayecto único, con paradas que a la vez son capítulos, y con estaciones terminales que, efectivamente, son un principio y, un fin, aunque no precisamente los

del itinerario del tren, sino más bien trascendentes, una especie de así es la vida, pero esta vez, y como excepción, en clave filosófica.

«Así es la vida», dice en el capítulo-estación de Colegiales una señora que acaba de subirse al vagón donde viajan sentados Roberto y Mariela, los héroes de la historia, frente a otros subhéroes transitorios (se bajarán en algún otro capítulo-estación). Todos ellos han formado de inmediato un grupo, casi una familia, y dentro del grupo, Roberto y Mariela, quienes, al igual que el resto, se acaban de conocer accidentalmente y, sin embargo. caen en la fascinación de lo eterno, de lo permanente, según el sesgo insólito que desde el comienzo ha tomado el viaje.

Como no corresponde, el uruguayo Washington, uno de los miembros del grupo, confiesa en voz alta a la señora que «lo ha impactado fuertemente la increíble capacidad que ha demostrado la mujer... para resumir en cuatro palabras lo que es la vida, y que, tan exacta síntesis femenina, en una materia tan complicada como la vida, lo entusiasma sobremanera». Esto, en un tramo. Y en otro, donde definitivamente se ha encendido la luz roja sobre el riel: «¿Usted se refiere, Washington [la que pregunta es la mujer], a que la vida no es otra cosa que una sucesión aparentemente infinita de despedidas?» Más luz roja, y la que tercia entonces es Mariela: «Creo que empiezo a entender de qué va el asunto, señora. Usted sugiere que la vida no es sólo despedirse continuamente sino que la vida tiene también mucho de ilusionarse humanamente con volver a encontrar aquello que hemos despedido».

Metáfora del viaje y metáfora del viaje que es la vida, es esta novela. Despedida y confianza en un próximo reencuentro, que no siempre se cumple. Encuentros que se convierten rápidamente en desencuentros, como entre la muchedumbre a la espera de un tren. Para nosotros, la vida tiene estaciones de paso, fulgores ilusorios –como los de Roberto y Mariela–, como los del grupo, la familia, que se ha formado a su alrededor, fulgores que durarán lo que dura este viaje de ida y vuelta entre una terminal y otra. Esto es Mitre: la pregunta grave (pero llena de humor) por la vida, pero precisamente desde la perspectiva opuesta a la de quienes afirman, muy sueltos de cuerpo, que ella «así es».

El buen nombre, *Jhumpa Lahiri, Buenos Aires Emecé, 2005, 70 pp.*

La inocente carta de una mujer en Calcuta (Bangla Desh,

India) dirigida a su hija en Massachussets (EE.UU.), recién casada y emigrada junto con su marido a este país, puede perder de pronto toda su inocencia y desatar una serie de dolorosos hechos –aunque también ricos en enseñanzas– tanto para la destinataria como para su esposo, su hijo que acaba de nacer v la hija cuyo propio nacimiento no ha de hacerse esperar. La carta es portadora precisamente del nombre (el buen nombre) de ese niño que ha llegado a la vida en un país extraño, Estados Unidos, pero se pierde durante el viaje y jamás llegará a destino. Así, además de romperse una larga tradición –la de los nombres elegidos exclusivamente por la abuela–, el niño se queda sin nombre oficial, sin nombre público, ese por el cual deberían conocerlo las personas fuera del círculo familiar, para retener él tan sólo el apodo, el «nombre cariñoso» que únicamente deben saber sus padres y su entorno más cercano, el de los familiares bengalíes, sea que permanezcan en Bangla Desh o integren la inmensa multitud de parientes y amigos que también han emigrado a Estados Unidos. Entre estos encuentros y desencuentros de nombres gira la buena novela de la india Jhumpa Lahiri, nacida ella misma en el extranjero (Inglaterra, para después trasladarse con sus padres a Nortcamérica, donde vive en la actualidad).

El «buen nombre» tiene siempre un significado digno y enaltecedor. Por ejemplo, el de Ashima, la madre del niño, quiere decir «la ilimitada, la que carece de fronteras», y el de Ashoke, el padre, «el que trasciende la pena». Pero «los apodos cariñosos no aspiran a tanto, y nunca se registran oficialmente; se pronuncian y se recuerdan, eso es todo. A diferencia de los buenos nombres, con frecuencia carecen de significado, o son deliberadamente tontos o irónicos e incluso onomatopéyicos. A menudo, durante la infancia, uno responde indistintamente a docenas de nombres cariñosos, hasta que finalmente alguno de ellos termina por imponerse sobre todos los demás».

La tragedia de este niño «innominado» será que su apodo cariñoso no es uno propio del país donde nació (*Jemmy, Bernie, Johnny*...), ni siquiera uno bengalí, ni tampoco un apodo en sentido estricto, sino, para colmo, un apellido y, por añadidura, ¡ruso! Se llamará, en casa o fuera de ella, Gogol, el célebre escritor al que su padre no sólo admira, sino que además le ha salvado prácticamente la vida, gracias a la lectura del más célebre de sus cuentos, «El capote», durante un viaje en

tren, en Bengala, que acaba en descarrilamiento, terror y muerte.

La tragedia, pues, es llamarse Gogol en el país de los *Jimmies, Bernies* y *Johnnies*. Un nombre desconocido, impronunciable e insólito para los norteamericanos. Un nombre del que habrá que huir tanto como de los extraños usos y costumbres bengalíes que representa, incluidos esos de los «nombres cariñosos» y los «buenos nombres», nombres cariñosos que pueden llegar hasta la extravagancia de concluir en que uno se llame Gogol.

Y el libro es la tentativa de Gogol –condenada de antemano al fracaso– de integrarse a la sociedad en que nació, tal como luego fracasara en el intento contrario: reintegrarse al mundo del que proceden sus padres. El libro que inevitablemente escribiría cualquier escritor que haya pasado por la amarga experiencia de la emigración o el exilio. En estas condiciones, «nunca se es ni de aquí ni de allá», parece decirnos Lahiri. Se es de una dimensión desconocida, que cada cual tiene que recorrer y descubrir por su cuenta, hasta lograr asimilar, de algún modo, lo inasimilable: que uno es hijo de dos culturas forzosamente distintas o incluso opuestas. El camino, con seguridad, está poblado de dolor, y su fin es incierto. Porque no todos los caminos conducen a Roma, y no siempre estamos destinados a encontrarnos con nuestro «buen nombre».

Ricardo Dessau

Insensatez, *Horacio Castellanos Moya, Barcelona, Tusquets, 2005, 155 pp.*

Horacio Castellanos Moya (Honduras, 1957), escritor de la disidencia, profeta de la desintegración de la guerrilla y polémico por poner en tela de juicio las virtudes del revolucionario, de nuevo, en esta novela, realiza una exploración crítica sobre la violencia, a pesar de que, hace tiempo, ya recibió amenazas de muerte por su libro *El asco* (1997), lo cual le obligó a exiliarse. Ahora aborda el tema, utilizando la definición que de este escritor hizo Roberto Bolaño, «... como si viviera en el fondo de alguno de los muchos volcanes país en el que ha vivido, El Salvador», palabras que avisan al lector tanto del estilo como del tono del libro que estamos comentando.

Insensatez se centra en el genocidio cometido contra los indígenas de Centroamérica a través del descubrimiento que de

ello hace el protagonista al aceptar, insensatamente, el favor que le pide un amigo de revisar y corregir la versión final del informe que cuenta la masacre. La lectura reiterada del horror terminará por perturbar psíquica y emocionalmente a este corrector de tal manera que caerá en la paranoia y, enajenación. El propio Horacio Castellanos comenta que a los 10 años de leer informes sobre las masacres indígenas, a manos del ejército en Guatemala, sentía «algo podrido dentro» y califica de «mal endémico» la violencia registrada en su novela que al llegar a trastornar mentalmente al protagonista por la terrible descripción de los horrores cometidos, nos ayuda a comprender y calibrar lo sufrido por los testigos y supervivientes. En este sentido, señala el autor de *La diabla ante el espejo:* «A partir de los 60, la violencia se impuso y se quedó. La sociedad sigue siendo tan violenta como durante la guerra civil. Pasadas dos o tres generaciones es algo muy difícil de revertir. El placer de matar se puede convertir en un hábito». Horacio Castellanos sostiene que es imposible quedar indemne ante el horror y que después de la barbarie un «pueblo no está completo demente», como declara un afectado, ya que algo se rompe emocionalmente. Para el autor hace falta una reflexión, que todavía no se ha realizado en El Salvador, sobre lo ocurrido, añadiéndose el agravante de que el ejército, todavía, no ha perdido perdón por el exterminio y, por las secuelas que ello ha dejado tanto en los sobrevivientes, como en los soldados paramilitares que asesinaron a sus compatriotas con el silencio de la Iglesia. El autor explicita la distorsión que llega a producir la vivencia del terror y la imposibilidad de volver a ser la misma persona, incluso, aunque, como él, uno se entere por testimonios escritos. Tanta violencia evidenciada incapacitará para el placer y el erotismo que, además de resultar siempre insatisfecho, pondrá de manifiesto su sin sentido, vulnerabilidad, fragilidad y vacuidad, lo cual, por otro lado, potenciará hasta límites insospechados la sensación de acoso, persecución y miedo que, progresivamente, invadirán al protagonista hasta sumirle en un delirio que hace insostenible su cotidianidad.

El relato de los indígenas testigos para expresar lo sucedido, sólo encontrará cauce estilístico a través de la metáfora, de descripciones obsesivamente minuciosas, del sarcasmo y el cinismo, de una sintaxis rota y dislocada, configurada en frases impecables y adjetivos luminosos y certeros, única manera de recrear lo sucedido, en

un derroche de riqueza expresiva y economía verbal en el que el humor como subversión y como modo de conjurar la violencia no faltan en esta novela en la que no acontece un solo hecho violento fuera del informe leído por un ateo. No olvidemos que el protagonista revisa el informe en una habitación del arzobispado de la ciudad, que no previó hasta qué punto iba a cambiar su vida.

Transportes González e hija. Una vida sobre ruedas, *María Amparo Escandón, Madrid, Maeva, 2005, 255 pp.*

Después de su exitosa *Santitos* (1999), la segunda novela de María Amparo Escandón, (México 1957), *Transportes González e hija. Una vida sobre ruedas,* sorprende de nuevo por la originalidad estilística y eficacia narrativa a lo largo de unas páginas en las que realidad y ficción se mezclan hasta borrar los límites entre ambos territorios. En este sentido, hay que decir que esta escritora mexicana afincada en Los Ángeles (California) ha descrito en este libro experiencias personales y como ella misma señala, la novela es un homenaje a su padre que tuvo una flotilla de camiones que transportaban equipos que alquilaba a contratistas. Este mundo enigmático sólo estuvo al alcance de la autora las raras ocasiones en que su padre la llevaba a visitar el depósito, «... un lugar peligroso, desconocido y duro, sólo para hombres, nunca para niñas. Con el tiempo sentí la urgencia de llamar la atención de mi padre, de obtener su aceptación. Las relaciones entre padres e hijas son complejas y están llenas de rincones por barrer. Eso me llevó a escribir la novela». Impactada y conmovida por este mundo esencialmente masculino, convivió durante un año con los conductores recorriendo Estados Unidos –incluso, aprendió a conducir un tráiler– con el fin de recopilar elementos para escribir este libro cuyo protagonista será la excepción: una mujer *trailera,* nombre con el que se denomina en el español fronterizo a las conductoras de camiones, hasta que ingresa en una cárcel mexicana. María Amparo Escandón reconstruye, también, la vida carcelaria femenina para lo cual se ambientó en las prisiones de Tijuana y Chowchilla (California). El espacio cerrado, reducido y vigilado de la cárcel y el amplio y abierto de la carretera, servirán a la autora para construir una paradoja que tendrá como centro el hecho de que se puede ser más libre en el primero que en el segundo.

La protagonista irá desgranando su historia como si se tratara de una obra de ficción haciendo creer a las presas que lo está leyendo en los diferentes libros que les lee en el Club de Lectura que organiza como entretenimiento para las presas. La reflexión fundamental que gravita sobre esta hermosa novela gira en torno a las relaciones entre padre e hija que en México son de especial complejidad debido al peso que la figura paterna tiene en la sociedad, pero María Amparo Escandón escribe, también, sobre la amistad entre mujeres, la libertad, el amor, la identidad, el dolor, el viaje como huida, la soledad, la corrupción, la capacidad del destino para desviarse abruptamente, de las diferentes culturas que surgen en la frontera entre México y Estados Unidos, así como de los peculiares modos de hablar, característica que convierte a esta novela en un ejercicio lingüístico sobre el dinamismo del español, su manera de evolucionar, cambiar y adaptarse en zonas fronterizas que sufren el choque cultural. De ahí que la autora constate que la proximidad territorial entre dos países puede generar un especial modo de expresión, en este caso el *spanglish* –modo de hablar de los chicanos en Estados Unidos– que está ganando terreno. María Amparo Escandón se niega, además, a castellanizar términos y sacrificar la integridad lingüística de la novela para hacerla más comprensible. Recordemos que esta escritora escribe sus libros primero en inglés y después en español. Lo dicho justifica el glosario inicial que recoge no sólo jerga transportista sino, también, mexicana, carcelaria, anglicismos, neologismos y anglohispanismos.

La combinación de técnicas contrapuntísticas y de telenovela hacen de esta *road novel* un libro lleno de sentimientos, pasiones y delicadeza quizás porque la autora ha tenido el acierto de olvidarse de que el mundo de la carretera es masculino y se ha dejado llevar por la fascinación de la excepción: el hecho de que hay mujeres capaces de conducir camiones de 18 ruedas, número en el que basan su jerarquía los camioneros, sin renunciar a su femineidad. Un libro descrito con sensorialidad, humor y emoción, de creatividad reposada, íntimo y personal que nos recuerda, una vez más, el poder de la literatura para despertar la imaginación.

Cuando Dios bailaba el tango, *Laura Pariani, Pre-textos, Valencia, 2005, 372 pp.*

Laura Pariani, Busto Arsizio (Italia), 1951, es considerada una

de las más prestigiosas escritoras contemporáneas italianas, siendo la autora más premiada de su país. Entre otros, sólo la novela que ahora comentamos, obtuvo en el año 2002 los premios Alassio, Alghero Donna y Gandovere. A pesar de su origen, persiste en esta autora un fuerte vínculo con Argentina, lugar en el que sus abuelos debieron refugiarse para escapar del régimen fascista de Mussolini. La primera vez que Laura Parlani visita Argentina, tiene 15 años. El motivo: conocer a su abuelo. De regreso a su Italia natal el deseo de volver a América persistirá, así como la obsesión de escribir sobre la inmigración italiana en Argentina vista por las mujeres, tema de *Cuando Dios bailaba el tango,* una bellísima novela coral femenina que contiene un siglo de la historia de Argentina, reflejada a través de una de las protagonistas. Cada capítulo de esta novela, que no respeta un orden temporal, lleva el nombre de una mujer y la cita de un tango o canción emblemáticos de letristas, músicos, cantantes, poetas... latinos, fundamentalmente argentinos: Alfredo Le Pera, Enrique Santos Discépolo, Cátulo Castillo, Migel D. Etchebarne, José de Grandis, Enrique Cadícamo, Horacio Ferrer, Homero Manzi y Eladia Blázquez, que harán la función de resumen condensado de lo que se narrará.

Dos países, dos mundos y dos lenguas diferentes, con desigual peso emocional ya que Italia quedará reducida a un segundo plano, manifestándose Argentina con una presencia absoluta y dilatada en el tiempo pues lo que Laura Pariani ofrece es una gran retrato argentino que abarca, como hemos dicho, un siglo: desde las huelgas de la Patagonia en los años 20, a las matanzas de indios, la muerte de Evita, la Junta Militar, los mundiales del 78 y el crack económico de 2001. No faltan los nombres propios: Uriburu, general golpista que en 1930 instauró la dictadura militar; Luis Emilio Recabarren, figura principal del movimiento sindicalista chileno; Primo Capraro, italiano suicida, emigrado a Argentina y figura decisiva en el desarrollo de la Patagonia; el general Juan Carlos Onganía, responsable del golpe de Estado dado en 1966 o los proféticos comics del dibujante Oesterheld sobre la dictadura argentina, al transformar el estadio de River en símbolo de muerte.

Laura Pariani plantea, desde la memoria, que la emigración supone enfrentarse a un mundo desconocido; una especie de traición al hogar, a las raíces; la complejidad de vivir entre dos mundos: el país de origen y el de acogida; el des-

arraigo; la constatación de que quien emigra, aunque regrese, nunca será el mismo y, siempre, la nostalgia que obliga a tener subterfugios. Son las mujeres las que dan voz tanto a la historia personal como a la colectiva. Mujeres que con su tolerancia tratan de entender el mundo de los hombres. Mujeres que, como los tangos, dirán verdades e inquietudes profundas con las palabras justas para contar su decepción, alegría y esperanza. Laura Pariani no se olvida de la tierra, bien sea en el bullicio urbano de Buenos Aires o en el silencio recóndito de la selva con sus mitos y leyendas. Novela de ritmo equilibrado en la que a ritmo de Piazzolla «Dios tangueando, hace su entrada en el nuevo día con una pirueta de bailarín consumado».

Milagros Sánchez Arnosi

Los libros en Europa

Historia de la guerra en la Edad Media, *Maurice Keen (editor). Traducción de Asunción Rodríguez Guzmán. Antonio Machado Libros, Madrid, 2006, 439 pp.*

Lo que hoy entendemos por Europa no es la del mundo clásico sino la conformada en la Edad Media y, en buena medida, a lo largo de una guerra continua, a menudo brutal y caótica, ocasionalmente universal. Un conjunto de especialistas se reunió para despiezar el tema, describiendo la parábola medieval hacia la modernidad, que se acompaña de una transición desde el sentido caballeresco de la guerra entre jinetes y con armas blancas, hasta la contienda en las puertas de la industria, basada en las armas de fuego.

Los incisos comprenden distintos escenarios (la Europa continental, el Oriente Medio de las cruzadas), la guerra terrestre y la marítima, la técnica del asedio y la defensa de las ciudades, la economía de la guerra (fiscalidad y pillaje), las armas y las armaduras, las maquinarias bélicas, la intendencia, la guerra económica (tierra quemada, sobre todo, y pillaje de nuevo), las levas y los mercenarios, la situación de los no combatientes, la final formación de ejércitos permanentes asociados al naciente Estado absoluto y alejándose de los señores de la guerra.

La obra es coherente y exhaustiva, aunque no exenta de repeticiones, que suelen darse en los trabajos colectivos. Las prosas armonizan sus discursos y responden a una misma noción de narrativa histórica. La entrega se completa con bibliografías, fuentes iconográficas y una cronología, todo lo cual hace manejable y eficaz el trabajo de la edición.

Miguel Ángel, Una vida inquieta, *Antonio Forcellino. Traducción de Pepa Linares. Alianza, Madrid, 2006, 397 pps.*

No faltan, por cierto, biografías de Miguel Ángel Buonarroti, algunas convenientemente heroicas o novelescas. Forcellino, sin perder el hilo narrativo, ha puesto el énfasis en el estado de la cuestión, compulsando documentos de reciente uso.

En todos los casos, describe la situación histórica de las épocas y lugares por donde derivó el artista, los principales personajes, sus relaciones mutuas y con el biografiado. Todo ello da velocidad y viveza al texto, que se detiene, oportuno, al tratar de cada obra puntual.

Como biografía, lo más destacable es un retrato convincente de Miguel Ángel, un hombre genial y laborioso, feúcho y seductor, desconfiado y algo perseguido, ambicioso de fortuna económica, puntilloso en los negocios y no siempre cumplidor de sus encargos. Concibió el trabajo del artista como una renuncia a la vida, lo cual hizo de él un amigo, un pariente y un amante de extrema reticencia, que sólo vivió sus enamoramientos recubiertos de sublimes contornos, ya fuera con cuerpo y alma (Tommaso di Cavalieri) o en apasionado coloquio ético y religioso (Vittoria Colonna). Es difícil, tanto para el escritor como para el lector, no asombrarse a cada rato por el tamaño del genio y la extensión de sus empresas. Miguel Ángel llegó a viejo y en buenas condiciones mentales tras pasarse años encerrado en andamios para ultimar frescos o dándole a cinceles y trépanos para pulir mármoles hasta conseguir la tersura de la carne viva. Al fondo, una sociedad sangrienta y belicosa, de una violencia convertida en profesión, corrupta y exquisita, pone la nota discordante que hace a la verdad de la historia: toda civilización es bárbara y sólo el legado del arte sofoca el ruido de las espadas, los aullidos de las víctimas, las llamaradas de las hogueras. Miguel Ángel supo evitarlos e inmovilizó su flujo corporal y aplastante en la suprema quietud de la cosa bella. A la distancia, parece que todo ese tumulto hubiera existido para excusarse entre las manos del artista.

Platón, *A.E. Taylor, traducción y anexo final de Carmen García Trevijano. Tecnos, Madrid, 2005, 118 pp.*

En un eficaz intento de explicar el estado de la cuestión y liberar a Platón de adherencias ociosas y tópicos, Taylor se ocupa de la escueta información biográfica de la que se dispone sobre el filósofo y un examen de su obra conocida, a la cual considera todo lo que Platón escribió y desprende de ella algunas atribuciones dudosas. En especial, el autor deja de lado las lecturas neoplatónicas de Platón e intenta una lectura contemporánea nuestra de la herencia pertinente. Así vemos que se trata de un escritor que se vale de efectos dramáticos e irónicos en sus diálogos, sin caer en el lirismo ni

en el dogmatismo de la abstracción. Tampoco estamos ante un idealista en el sentido de considerar que sólo tiene realidad la representación ideal del sujeto.

Platón es un pensador de lo orgánico: el hombre y el mundo son organismos que se encuentran en un tercer cuerpo, la sociedad. El recurso a la idea proviene de que lo real no puede ser conocido en su total extensión y en su compleja variedad, en parte irracional. Sólo podemos acceder a aquello que sea compatible con las ideas que ponen orden en y unidad en la dispersión de lo múltiple que perciben nuestros sentidos. De esta forma cabe resituar a Platón junto a los grandes colegas sucesivos, Aristóteles y Kant en primer término. Taylor lo hace con impecable secuencia didáctica, economía textual y claridad de propósitos. Es la cortesía del pensador, como dijo alguien y cualquiera puede repetir.

Entrañas de Platón, *Jean Guitton, traducción de María Martínez Sierra. Losada, Madrid, 2005, 97 pp.*

Muy otro que el de Taylor es el Platón de Guitton, traducido en 1950 de modo nítido y sensible por María Lejárraga. Guitton ve al filósofo como un *pasticheur* y un mitógrafo, sin maestros ni discípulos, un genial accidente en la historia del pensamiento griego, ante el cual conviene no clasificar, dejar en libertad al escritor y sus textos, obviando cualquier rígida elección. Si acaso, lo define cierta mística metódica y un método, más que un contenido. El platonismo es, en consecuencia, un discurso del método expuesto de forma dialógica, con un fuerte componente de autocrítica del lenguaje, es decir de confrontación de lenguajes que, forzosamente, han de entreverarse por medio del diálogo.

El mundo es, para el Platón guittoniano, un sueño que fluye del cual podemos participar si admitimos la bondad de lo bello y la belleza del bien, la *kalokagathia*. Todo lleva al conocimiento que no existe sin amor al conocimiento, sin filo/sofía. Además, tenemos a Dios como garantía del ser de las cosas y su carácter cognoscible, y una sociedad de curioso comunismo aristocrático, donde son filósofos tanto el rey como sus súbditos. En ella las mujeres y los hombres son iguales, no hay esclavitud ni propiedad privada, el ejército es profesional y los niños son criados por el Estado. Es, en rigor, el reino de la *sophrosyne*, la templanza y lo que hoy llamamos salud mental, supuesto que, por otra parte, sepamos qué es.

Apretado, incisivo, de una amenidad convincente, Guitton se mide

con su colega haciendo de él un escritor de literatura instructiva y un perplejo de los enigmas que el saber sabe que lo desafían. Él, Guitton, también ama el intento de conocer que solemos denominar filosofía. Platón nos enseñó a vislumbrarla.

Les antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes, *Antoine Compagnon. Gallimard, Paris, 2005, 464 pp.*

Una serie de trabajos aparecidos en revistas especializadas ha reunido Compagnon en este volumen, unidos por el hilo de la oposición a la modernidad. La categoría de lo antimoderno no está elucidada y así se mezclan los reaccionarios como Maistre, que intentan volver a épocas registradas en el pasado, con críticos de ciertos aspectos de la vida moderna como Chateaubriand, con quienes señalan la falsa modernidad de algunas instituciones contemporáneas como Barthes. En los antimodernos clásicos registra algunos caracteres que podrían constituir una conducta: el pesimismo metafísico y político, la creencia en la irreductible porción maligna de la condición humana, la tendencia a lo sublime y a la elevación por encima del término medio, un estilo de vituperio en la exposición de sus ideas.

Tal vez Compagnon, que ha rastreado infatigablemente una cantidad de noticias, textos originales, comentarios y polémicas, testimonios y cotilleos (estamos en Francia, no lo olvidemos) del orbe letrado, ha orillado una categoría fuerte de la modernidad misma: la crítica que conduce a la autocrítica. Insurgirse contra la modernidad, como él repite, es propio de los modernos que han querido dar una vivacidad contradictoria a su pertenencia moderna. Pero una cosa es la insurrección crítica y otra, la insurrección cuestionadora. Criticar es involucrarse en el objeto criticado. Cuestionar es arrasar con él, pugnar por su aniquilación. Vaya dicho a favor de Compagnon que ha explorado fuentes no francesas –Nietzsche, Schopenhauer, Kant, Goethe, Kafka, etc.– lo cual no es tan frecuente entre sus paisanos como debiera, en asuntos universales como el presente.

Jesús de Nazaret. Su vida, su época, sus enseñanzas, *Joseph Klausner, traducción de Jorge Piatigorsky. Paidós, Barcelona, 2005, 527 pp.*

En oportuna reedición (el texto es de 1907), se puede volver a leer en castellano este libro, conocido

entre nosotros en 1989. Tal vez las fuentes hayan quedado en parte superadas por investigaciones posteriores, pero lo hecho se sostiene y fija una línea de lectura sobre el personaje y sus repercusiones: todo lo que en Jesús es posible historia documentada.

De la tarea emprendida se desprende que sabemos muy poco de la figura estrictamente histórica de Jesús, acaso alguna escasa noticia exterior a los Evangelios. De ahí lo fascinante de la interrogación acerca de quién fue este hombre, acaso Dios encarnado, un entretejido de enigmas que ha producido consecuencias históricas enormes y sin el cual resulta imposible pensar nuestra propia situación en el tiempo. Dicho escuetamente: cómo alguien con tan poca historia ha sido determinante en la Historia.

Klausner ha recorrido con microscopía la calidad de las fuentes, la época en que Jesús vivió entre nosotros, su biografía posible y sus doctrinas. Su conclusión es que hay escasa originalidad en lo que Jesús dice y un poder irresistible de convicción en su mensaje, un conjunto doctrinal sencillo y anecdótico, vivido como judío, pues Jesús lo fue. Luego, su deriva lo convirtió, paradójicamente, en cristiano. De ahí que el judaísmo deba tomar muy en cuenta al cristianismo como parte de su identidad, la parte no asumida como religiosa y que ha de aceptarse como histórica.

A pesar de su moroso rigor probatorio, Klausner no puede ocultar la fascinación que Jesús ejerce sobre él. Es, además, capaz de contagiarla al lector. La gran pregunta sigue en pie: ¿cómo este hombre con tan escasa huella en su tiempo, sigue teniendo la titánica presencia en el Tiempo que su itinerario mitológico, eclesial y vivencial ha diseñado a lo largo de las fechas?

Pasiones frías. Secreto y disimulación en el barroco hispano, *Fernando R. de la Flor. Marcial Pons, Madrid, 2005, 330 pp.*

El barroco es una persistente inquietud de Fernando de la Flor. A la serie de sus trabajos sobre el tema se añade el presente, centrado, como suele hacer su autor, en la visualidad barroca, lo que registran emblemas, grabados, pinturas, monumentos efímeros y durables, tipografías, manuscritos. Ahora la pesquisa es guiada por las artimañas de la ocultación y el disimulo, estrategias divergentes que, en cierto sentido, intentan ocultar y disimular lo que no se puede decir directamente y, en otro, apuntan al esencial misterio que encierra el mundo sensible y

que lo hace trascendente y oscuro.

El orbe barroco es heterogéneo, múltiple, fluyente, inestable, mortal. Como el autor señala, su consideración impone la existencia de categorías opuestas y simétricas: la búsqueda de lo homogéneo, la unidad, lo quieto, lo eterno, lo inmutable. Hay una celebración de lo pasajero y una nostalgia de las perdidas serenidad y perennidad clásicas. «Se embelesa en su melancolía» como dice en verso Solís y Rivadeneira. De la Flor, entonces, se ve abocado a atravesar la imaginería y examinar el modelo antropológico del barroco, el sujeto de las frías pasiones, del amor intelectual, de los mecanismos cartesianos que explican la explosión afectiva y su vinculación con la virtud, sea ella represiva o expansiva. También la represión barroca colabora a la deformación general y excita la disimulación. Es un paradigma humano cuyo rostro es una máscara que acaba siendo el lugar del ser porque el rostro nunca aparece por estar prohibido o ser inexistente.

Weber, *Gianfranco Poggi, traducción de Pepa Linares. Alianza, Madrid, 2005, 160 pp.*

Con propósito de divulgación y riguroso didactismo, Poggi, profesor en diversas universidades europeas, presenta a Max Weber en su biografía, sus principios metódicos, su peculiar sociología histórica y su obra, encarada bibliográficamente. Así se repasa su situación en el doble campo de las ciencias naturales y del espíritu, su dialéctica entre política y ciencia, sus relaciones de crítica aceptación del marxismo. Los tipos ideales de su sociología se vinculan con la inevitable deriva de lo social en la historia. Un especial interés muestra Poggi en el estudio de los fenómenos religiosos y la categoría de lo religioso en general, ya sea al penetrar en la sociología de la religión como en la conocida relación weberiana entre desarrollo capitalista y protestantismo.

Weber fue un pensador estudioso y, con los baches provocados por sus crisis depresivas, muy trabajador. Entre sus labores cuenta su interés por la política, que lo llevó a militar, tras la caída del Imperio guillermino, en el Partido Demócrata Alemán. Más allá de esta circunstancia, sus razonamientos sobre el poder –la expectativa de la obediencia– y su legitimación teórica y jurídica, nos han dejado una de las construcciones más esclarecedoras sobre este núcleo de la realidad política y su conocimiento racional. En la búsqueda de su raciona-

lización está su componente racional, que excede su oscura fenomenología activista, como en Schmitt, o su instrumentalización en una profecía progresista de la historia. De más está subrayar su cuadro de situación sobre la modernidad, del que seguimos viviendo, acaso porque continuamos siendo fatalmente modernos.

burg). De tal modo, la multiplicidad de puntos de vista, basamentos teóricos y diversidad de disciplinas, están asegurados. La utilidad requerida para este tipo de libros de consulta, se cumple satisfactoriamente por la oportuna selección y la competencia de los colaboradores, cuyos *curricula* pueden consultarse al final.

Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX, *Chris Murray (ed.), traducción de Maribel Villarino. Cátedra, Madrid, 2006, 325 pp.*

A través de 49 escritores que se ocuparon, principal o accesoriamente, del arte a lo largo del siglo XX, cada uno encarado por un especialista, esta suerte de diccionario biográfico, intelectual y bibliográfico, sirve para reconstruir la compleja deriva de la materia en el Novecientos. La nómina reúne a una variada multitud: filósofos que razonaron sobre el arte (Croce, Heidegger, Gadamer), novelistas metidos a críticos (Malraux), sociólogos (Simmel, Bourdieu), antropólogos (Lévi-Strauss), historiadores (Wölfflin, Panofsky, Hauser), psicoanalistas (Freud, Lacan), ensayistas todo terreno (Barthes, Lyotard, Baudrillard), críticos de arte (Read, War-

La captación de las masas. Política social y propaganda en el régimen franquista, *Carme Molinero. Cátedra, Madrid, 2006, 223 páginas.*

Al terminar la guerra civil, la dictadura se encontró con una sociedad, la mitad de cuyos miembros le eran desafectos. Esta desafección dominaba, sobre todo, entre la clase obrera. Hubo de desplegarse, en consecuencia, una política social y propagandística (Acción Social, ocupación del ocio, Sección Femenina, Auxilio Social) que fuera, a la vez, de captación y de control. Para ello se contaba con una doctrina social bonapartista, en la cual las diferencias y conflictos de clases se disolvían en la armonización nacional bajo la atenta e infalible mirada del Caudillo.

A pesar de ciertas fórmulas ideológicas y el apoyo de los doc-

trinarios falangistas, el régimen no fue un fascismo de obediencia estricta. Una de las grandes diferencias con los fascismos típicos es que no movilizó a las masas a su favor, sino esporádicamente contra los fantasmáticos enemigos de España. Tendió a despolitizar, apaciguar y amansar a las multitudes, dejando todo atado y bien atado.

La autora ha recorrido la literatura de la época donde se exponen las grandes líneas de la política social franquista, a la vez que ha estudiado la puesta en práctica institucional de la misma. El suyo es un trabajo concienzudo, exhaustivo y ordenado, que se une a la numerosa bibliografía sobre el franquismo y demuestra, una vez más, la despierta consciencia histórica que el pasado inmediato estimula en los investigadores españoles.

Breve historia del pensamiento cristiano, *Adrian Hastings, Alistair Mason y Hugh Pyper (eds.). Traducción de Pepa Linares. Alianza, Madrid, 2005, 183 pp.*

Historiar el pensamiento cristiano es hacer la historia de una gran porción del pensamiento occidental, en parte por sus aportaciones al mismo, en parte por las influencias que lo han permeado a lo largo de veinte siglos. A ello hay que añadir que el cristianismo es una religión oriental en sus orígenes y que empieza a pensar fuera de Oriente al cruzarse con el helenismo neoplatónico. Con buen tino, entonces, los editores dividen el estudio entre aquellas dos mitades geográficas.

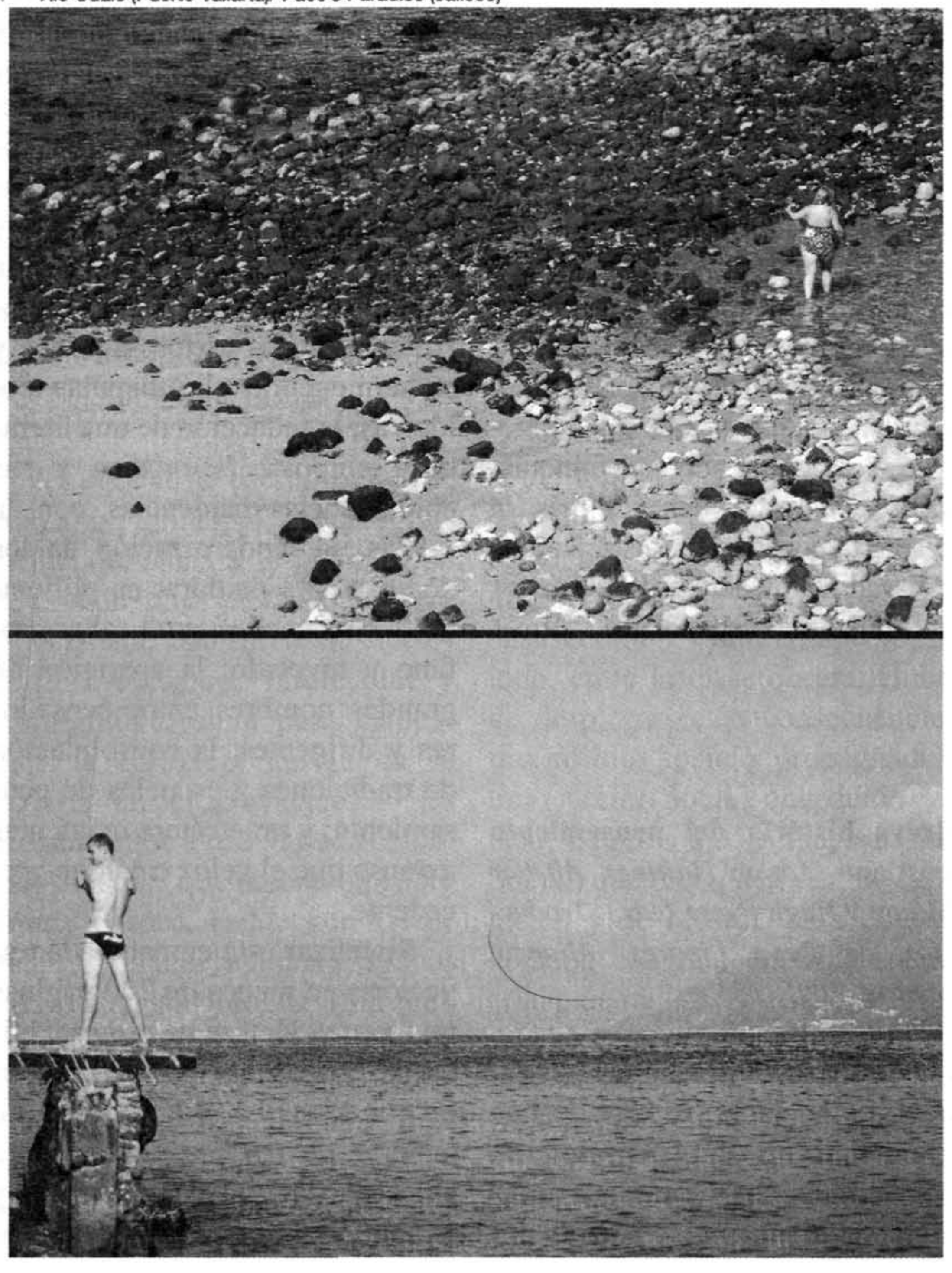
Los incisos a cubrir son numerosos: la formación de una doctrina y su consecuencia insoslayable: la división entre ortodoxia y herejía; la construcción de una entidad eclesial universal; la autorización de los textos sagrados y su hermenéutica; las disputas teológicas; la redacción de una literatura religiosa; la mística y sus coincidencias/disidencias con la Iglesia; la modernización de los dogmas para perdurar en el tiempo; las relaciones entre saber profano y revelado; la aparición de grandes nombres entre pensadores y dirigentes; la consolidación de tradiciones y escuelas de pensamiento; y un etcétera quizá más extenso que el veloz catálogo precedente.

Sintetizar esta enmarañada trayectoria en menos de 200 páginas no es tarea fácil ni de prevista eficacia. Los editores la han cumplido con todas las exigencias pues, a pesar de tratarse de una obra colectiva, la unidad del discurso y la fluidez de unos textos urdidos

por especialistas, están aseguradas a favor de la coherencia general de la obra. A ello añádase una útil e igualmente manejable bibliografía y el hecho de que las relaciones no han sido –al menos, aparentemente– hechas desde una parcialidad cristiana, de manera que se facilite su lectura por una variedad de sabios y curiosos.

B.M.

Dípticos mexicanos
Río Cuale (Puerto Vallarta)/ Paco's Paradise (Jalisco)



El fondo de la maleta

Otro año Mozart

Ya tuvimos un año Mozart en 1991, con ocasión de los dos siglos de su muerte. Ahora tenemos el que corresponde a los dos siglos y medio de su nacimiento. Se sabe que estas conmemoraciones se prestan a abusos y banalidades costosas pero nunca está de más honrar la música de uno de los grandes ni poner al alcance de todos las grabaciones de sus obras. Se renueva, de tal modo, el enigma que hace al arte: su recaída en el tiempo. Volvemos a Mozart porque él vuelve a nosotros como si acabara de llegar a nuestras vidas.

No fue el músico de Salzburgo un fundador como Bach para la tonalidad moderna y Schönberg para el atonalismo serial. Tampoco desafió el gusto impuesto en nombre del porvenir, como Berlioz y Wagner, ni experimentó con las formas heredadas, tal el último Beethoven. Mozart recibió el código de la música clásica y lo exploró en todos los géneros, a una velocidad condigna de los pocos años que la vida le otorgó. Y, despedido del tiempo, dejó las cosas como estaban. Lo mismo hizo otro de los sumos maestros del clasicismo, Haydn. Y lo hará un romántico tardío, otro supremo ejemplo: Brahms.

No obstante ello y el reclamo de objetividad, respeto a los géneros e impersonalidad que el arte clásico exige, la obra de Mozart resulta inconfundible. Aquí cabe la distinción que Juan de Mairena sugiere entre novedosos y originales. Hay artistas que son originales sin necesidad de ser novedosos porque fingen estar en el origen, en ese mítico lugar donde nadie estuvo ni estará pero que se puede invocar con la música como si nadie hubiese compuesto un pentagrama antes que el original, el Mozart. Al escucharlo, a siglos de su vida biográfica, podemos experimentar esa originalidad que nos regala el sentimiento de empezar todo de nuevo, de estar en el alba del mundo.

Colaboradores

ISABEL DE ARMAS: Crítica literaria española (Madrid)
RICARDO BADA: Periodista español (Colonia, Alemania)
JUAN MANUEL BONET: Crítico de arte e historiador español (Madrid)
BLANCA BRAVO: Crítica literaria y ensayista española (Barcelona)
WILFRIDO H. CORRAL: Ensayista y crítico ecuatoriano (Davis, California)
RICARDO DESSAU: Periodista y crítico argentino (Buenos Aires)
EMETERIO DIEZ: Historiador del cine español (Madrid)
FABIO ESPOSITO: Crítico literario español (Barcelona)
OSVALDO GALLONE: Crítico literario argentino (Buenos Aires)
CARLOS GARCÍA: Crítico literario argentino (Hamburgo)
ANTONIO GIMÉNEZ MERINO: Escritor español (Barcelona)
LUIS GREGORICH: Escritor argentino (Buenos Aires)
AMPARO HURTADO DÍAZ: Crítica literaria española (Barcelona)
JERÓNIMO LÓPEZ MOZO: Dramaturgo español (Madrid)
MAY LORENZO ALCALÁ: Diplomática y escritora argentina (Buenos Aires)
ÍTALO MANZI: Crítico cinematográfico argentino (París)
GONZALO ROJAS: Escritor chileno (Chillán)
FRANCISCO RUIZ SORIANO: Crítico literario español (Madrid)
NEUS SAMBLANCAT MIRANDA: Ensayista y crítica literaria española (Barcelona)
MILAGROS SÁNCHEZ ARNOSÍ: Crítica literaria española (Madrid)
CONSUELO TRIVIÑO: Escritora colombiana (Madrid)

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm .... se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 2004

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Euros	
España	Un año (doce números)	52 €	
	Ejemplar suelto	5 €	
		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151€
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Agencia Española de Cooperación Internacional
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

Cronistas de Indias

Samuel Serrano

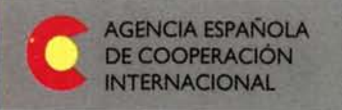
Víctor Carreño

Gustavo Valle

Ulises Muschietti

Óscar Galindo





DIRECCIÓN GENERAL
DE RELACIONES
CULTURALES Y CIENTÍFICAS





5 euros